

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Alemana



TESIS DOCTORAL

**Filmografía antinazi de Fritz Lang:
un ejemplo del exilio alemán a los Estados Unidos
1933-1945**

TESIS DOCTORAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María del Carmen Deltoro Lenguazco

Directora:

Ana María Pérez López

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-304-1

FILMOGRAFIA ANTINAZI DE FRITZ LANG: UN EJEMPLO DEL EXILIO ALEMAN A LOS ESTADOS UNIDOS (HOLLYWOOD) 1933-45

María del Carmen Deltoro Lenguazco

**Trabajo presentado en la Universidad Complutense de Madrid
para la obtención del grado de Doctor**

**Dirigido por la Dra. Ana Pérez, Profesora del Departamento de
Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid**

**Ponente: Dr. Leopoldo Mateo, Profesor del Departamento de
Filología Inglesa de la Universidad Complutense de Madrid**

Madrid, 18 de marzo de 1994

A la memoria de mis padres

INDICE

Agradecimientos	II
Introducción	III
Capítulo 1. Alemania años treinta	1
1.1. Circunstancias políticas, históricas y culturales en Alemania durante los años 1920-1940	2
1.2. La cultura de Weimar	23
1.3. El cine alemán de los años 20 y 30. <i>Metrópolis</i> (1926)	37
1.4. El Nacionalsocialismo y el cine alemán	53
1.4.1. <i>Der Triumph des Willens</i> (1935)	56
1.4.2. <i>Sieg im Westen</i> (1941)	59
Notas	64
Capítulo 2. El exilio a los Estados Unidos	77
2.1. Emigración y exilio a los Estados Unidos	78
2.2. El exilio alemán a los Estados Unidos de 1933 a 1941	85
2.2.1. Características ocupacionales	87
2.2.2. Características raciales y religiosas	88
2.2.3. Distribución geográfica de los refugiados	89
2.2.4. Ciudadanos americanos	91
2.2.5. Problemas de comunicación	93

2.2.6. El amigo americano	96
2.2.7. Reajustes económicos	97
2.2.8. América para los americanos	100
2.2.9. El sueño americano: una casa propia	102
2.3. Una nueva Weimar en California	104
Notas	116
Capítulo 3. Hollywood, Meca del Cine	126
3.1. El origen de Hollywood	127
3.2. Sus habitantes	131
3.3. Will H. Hays. El "Zar"	134
3.4. Fritz Lang y la censura	145
Notas	152
Capítulo 4. Películas antinazis de Fritz Lang	158
4.1. Comienzos en Hollywood. <i>Fury</i>	159
4.2. <i>Man Hunt</i>	174
4.3. <i>Hangmen also die!</i> . Fritz Lang y Bertolt Brecht	188
4.4. <i>Ministry of Fear</i>	217
4.5. <i>Cloak and Dagger</i>	230
Notas	243
Capítulo 5. Hollywood 1940-1950	255
5.1. Antecedentes	256
5.2. Americanos y Anti-americanos	261
5.3. Bertolt Brecht ante el Comité	276

5.4.	Nuevas condiciones de producción en Hollywood.	
	Repercusiones del macartismo	289
	Notas	306
	Conclusiones	312
	Bibliografía	323
	Apéndices	330

AGRADECIMIENTOS

Agradezco muy sinceramente la extraordinaria ayuda que en todo momento me ha prestado la Doctora Doña Ana Pérez, Directora de este trabajo. Sin sus inapreciables consejos esta tesis no hubiera sido posible. La Doctora Pérez ha sido una guía eficaz desde el mismo momento del establecimiento de los hechos a investigar, así como durante el desarrollo del trabajo, paciente lectora de borradores y aguda consejera de nuevas búsquedas o correcciones.

Debo destacar así mismo el apoyo encontrado en los Departamentos de Inglés y Alemán de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

Mi agradecimiento también a las siguientes Instituciones nacionales y extranjeras donde he podido encontrar un valioso material:

Universidad de San Diego, California

British Film Institute, London

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

The New York Public Library, New York

Harold Washington Public Library, Chicago

The New York Public Library for the Performing Arts, New York

Filmoteca Nacional, Madrid

Northwestern University Library, Evanston (Illinois)

Y por último, mil gracias a María, Pablo y Federico que me ayudaron en la preparación física del trabajo y que sobre todo, siempre me animaron.

INTRODUCCION

Casi en los albores del siglo XXI nos parece imposible imaginar cómo sería el mundo sin la existencia del Cine. Un arte con tan sólo un siglo de vida, pero que ya constituye el medio de expresión por excelencia. No resulta aventurado decir que el cine hoy nos representa y nos influye en mucha mayor medida de lo que cualquier otro arte pudo lograr en cualquier otra época de la Historia. Esta importancia del Cine nos lleva a pensar si es la vida la que imita al cine o al revés. Los grandes directores de cine de todos los tiempos han intentado reflejar en la pantalla tanto los pequeños acontecimientos de la vida cotidiana como las grandes historias con mayúsculas. Desde *El acorazado Potemkin* (1925) de S.M. Eisenstein pasando por *Metropolis* (1926) en la que el gran director de cine alemán Fritz Lang, objeto de esta Tesis, predice el mundo del futuro, hasta la película *Shortcuts* (1993) del director de cine estadounidense Robert Altman en la que se nos muestran retazos de la vida de personas vulgares, el cine se ha integrado de forma natural en la vida del ciudadano.

Esta idea, sin duda cautivadora y sugerente, de interrelación Vida-Historia-Cine fue la que determinó mi interés por Fritz Lang pues en él se conjugan de una manera insólita casi todas las características del imaginario contemporáneo: la tragedia europea, el exilio, la intolerancia, el compromiso político del artista, el descubrimiento de que el ejercicio de la libertad creativa puede resultar imposible, y todo ello plasmado por el cine; por su cine. Lang es por ello director y "actor" a la vez; su vida y su obra resultan indisolublemente ligadas y así resulta considerado en esta Tesis. Para investigar sobre estos hechos, los Estados Unidos es el banco de pruebas perfecto. Una sociedad en la que conviven más o menos pacíficamente casi todas las etnias y religiones conocidas, pero en la que no hay un enriquecimiento recíproco, sino compartimentos estancos donde la mezcla de razas y culturas es casi inviable y donde si

se llega a la influencia de unas sobre otras siempre predomina la cultura blanca occidental y cristiana sobre las demás.

Mi relación con la cultura alemana antes de hacer los Cursos Interdisciplinarios de Doctorado había sido escasa y fueron esos años de estudio y contacto con otra cultura diferente de la española, inglesa o norteamericana, los que me hicieron reflexionar sobre cómo un brillante director de cine alemán, perteneciente a la élite mas exquisita del Berlín de los años veinte y treinta se pudo insertar en el medio estadounidense. Evidentemente el caso de Fritz Lang es un ejemplo excepcional de cómo las circunstancias históricas pueden llevar al compromiso político en su periodo cinematográfico estadounidense - aunque sea por un breve espacio de tiempo - a un artista para el que en un principio las ideas políticas no existían. También había que plantearse hasta qué punto en las condiciones de exilio y de aclimatación a las nuevas formas de producción, su obra se ha mantenido con la calidad innovadora y artística de su primer período cinematográfico alemán.

Esta investigación en la que he tratado de reconstruir el caso particular de Fritz Lang como ejemplo del fenómeno histórico del exilio intelectual alemán a los Estados Unidos, se inició primero con lecturas de diferentes biografías de Fritz Lang. Unas ensalzadoras, como es el caso de la de Lotte Eisner o la de Méndez-Leite, otras más objetivas como la de Noel Simsolo y otras muy críticas como es el caso de la biografía y estudio de películas de Francis Courtade. También se han incluido entrevistas hechas a Fritz Lang, como la de Peter Bogdanovich, e incluso artículos escritos por el propio Fritz Lang comentando sus películas, su vida privada y su concepción del Cine, como son sus artículos "Happily ever after" y "La nuit Viennoise". La lecturas de estas biografías me llevó primero a una investigación sobre la formación artística del joven Lang y así pude contactar con la riqueza intelectual de la República de Weimar (1918-

1933), la gran ignorada durante tantos años. Pintores, arquitectos, músicos, escritores, directores de cine y artistas en general, todo un mundo apasionante de intelectuales que disfrutaron de un clima de libertades como hasta entonces no se había conocido y que produjo un florecimiento cultural de enormes dimensiones. Como introducción general a los acontecimientos históricos y sociales que precedieron y acompañaron a Fritz Lang en su juventud en Alemania tuve oportunidad de investigar en la Northwestern University de Evanston, Illinois, y en la Public Library de Chicago y consulté diversas fuentes bibliográficas, entre ellas *Walter Rathenau. His life and work* de Kessler, *Weimar. A cultural history 1918-1933* de Walter Laqueur, *Weimar and the rise of Hitler* de Nicholls y *Hitler's Letters and Notes* de Maser.

Fritz Lang disfrutó de ese clima de libertad y arte en su juventud y así, al lado de grandes maestros como Erich Pommer, Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Weiner o Ernst Lubitsch, por citar a algunos de los grandes, pudo desarrollar algunas de sus portentosas facultades como diseñador de decorados y guionista primero y más tarde como director y co-guionista de famosas películas, entre ellas *Metrópolis* (1926), junto con su esposa y colaboradora Thea von Harbou, figura mucho más importante en su vida y en su obra de lo que los críticos han apreciado hasta ahora.

En ningún momento de su juventud Fritz Lang pensó que el Destino, una de sus obsesiones, le iba a llevar a ser en el futuro un ciudadano de los Estados Unidos y a morir en Beverly Hills (California) en 1976. Nació en Viena el 5 de diciembre de 1890 en una familia perteneciente a la clase media acomodada y pronto su amor por la libertad le incitó a abandonar los estudios de arquitectura y la casa paterna para llevar una vida bohemia y viajar a países exóticos hasta que la Primera Guerra Mundial le obligó a incorporarse al frente. En el hospital y recuperándose de sus heridas de guerra conoció a

Erich Pommer y empezó a dibujar primero esquemas para decorados de cine y más tarde a escribir guiones.

A pesar de aquel temprano rechazo a la arquitectura y a la ingeniería, estas disciplinas en su aspecto visual tuvieron una tremenda y decisiva influencia en su posterior carrera como director de cine. A Fritz Lang le fascinaban los edificios y de una forma o de otra siempre encontraba medios ingeniosos para introducirlos en sus películas.

Lang fue un hombre de compleja personalidad, apasionado por las mujeres a las que siempre respetó y admiró y que jugaron un papel muy importante en su obra. Lang fue mitad judío y mitad gentil, mitad burgués y mitad proletario, *bon-vivant* y para algunos críticos comprometido anti-nazi. En las investigaciones realizadas sobre su vida hay determinados puntos oscuros que no han sido aclarados hasta ahora, como por ejemplo, las circunstancias concretas de su exilio y el suicidio de su primera esposa, tema este último del que Fritz Lang evitó siempre hablar y que no se menciona en ninguna de las biografías consultadas.

La crítica siempre ha dividido su obra cinematográfica en dos etapas: la llamada Etapa Alemana que empieza en 1919, antes del ascenso de Hitler al poder, con la película *Halbblut* (1919) y la Etapa Americana que empieza a partir de 1936, con la película *Fury* (1936).

La creación del personaje del Dr. Mabuse, cuyas concomitancias con Hitler eran notorias, sobre todo en *Das Testament des Dr Mabuse* (1932-33) y su negativa a colaborar como director de cine del nuevo régimen nazi, le forzaron a huir de Alemania en 1933 y, tras una corta estancia en París donde dirigió la película *Liliom*

(1933), emigró a los Estados Unidos, donde realizó veintidós películas, desde su primer contrato en 1934 (que no se materializa en una película hasta 1936), hasta finales de 1957, año en que regresó a Europa transitoriamente para dirigir dos cintas en lo que se ha llamado el Segundo Periodo Alemán (1959-60) : *Der Tiger von Eschnapur/Das Indische Grabmal* (1959-60) y *Die Tausend Augen des Dr Mabuse* (1960).

En total intervino como director, guionista o co-guionista en cincuenta películas y quedaron once proyectos sin poder realizarse. Al final de su vida tuvo oportunidad de ponerse delante de la cámara como actor, dirigido por Jean Luc Godard en la película *Le Mépris* (1963), basada en la novela de Moravia *Il Disprezzo*, aunque dudó mucho en acceder, pues el personaje que tenía que representar era el de un fascista; toda una broma del Destino para alguien que trató de reflejar en el cine los horrores de esa ideología.

Fritz Lang creyó que su brillante carrera cinematográfica alemana y su libertad artística podían tener una continuación sin rupturas importantes en su nuevo país de adopción. Pero ya en los años veinte, concretamente el 8 de diciembre de 1921, los magnates de Hollywood habían creado la MPPDA (Motion Pictures Producers and Distributors of America. Inc.) para, mediante la censura, devolver la moralidad a las pantallas americanas - y de paso a todo el mundo- a la vista de los descensos de los ingresos en taquilla en las salas de cine. Para ello pusieron al frente de esta organización a Will H. Hays quien así gobernó los destinos del cine durante más de veinte años. Esta organización, como veremos después, comenzó a hacer efectivas sus reglas y Código el mismo mes y año de la llegada de Fritz Lang a los Estados Unidos. Para investigar sobre este período, encontré material bibliográfico muy importante en el British Film Institute de Londres, como por ejemplo, las Memorias de Hays, lógicamente muy subjetivas y

justificativas de sus actitudes, así como otras obras muy críticas contra la persona y su trayectoria, como la obra de French, *The Movie Moguls*.

Aunque Fritz Lang no fue directamente citado por el House on Un-American Activities Committee (HUAC) como sí lo fueron sus amigos y estrechos colaboradores en sus cuatro películas anti-nazis, Bertolt Brecht, Ring Lardner Jr., Albert Matz y Hanns Eisler, aparentemente su nombre figuró en alguna que otra lista negra, lo que le dificultó poder seguir trabajando en Hollywood durante los años cincuenta. La investigación y búsqueda de datos sobre este oscuro y doloroso período de la historia de Estados Unidos, el periodo conocido como Macartismo, y fundamentalmente sus consecuencias en Hollywood, se realizó fundamentalmente en la Universidad de San Diego, California y en la New York Public Library de Nueva York. La base documental y el material utilizado proceden de diversas fuentes consultadas, entre otras, obras consideradas radicales como la escrita por Gordon Kahn (alias "el Rojo"), artículos de periódicos como el escrito por Stein en 1985 en el "San José Mercury News" en el que se informa que el ex-Presidente de los Estados Unidos Ronald Reagan fue colaborador del FBI a finales de los años cuarenta, informes sobre las listas negras y también selecciones de las grabaciones realizadas en la sala donde se celebraron las comparecencias ante el HUAC, como la de Bertolt Brecht y recogidas por Bentley en su libro.

En el presente trabajo, de carácter historiográfico, se estudia el exilio de los intelectuales alemanes a los Estados Unidos entre 1933 y 1945, las películas anti-nazis de Fritz Lang y en general el contexto en el que se escribieron y realizaron. Para la localización y visionado de estas películas fue muy valiosa la investigación realizada en los fondos bibliográficos del British Film Institute, de Londres, la Filmoteca Nacional de

Madrid, en el CSIC, y en la New York Public Library of the Performing Arts en New York.

En el primer capítulo se analizan las circunstancias históricas, políticas, sociológicas y culturales previas al nazismo, el establecimiento de la República de Weimar y el paulatino pero imparable ascenso de las fuerzas políticas que llevarían al poder a Adolph Hitler. En ese mundo vivió Lang, se benefició del ambiente de libertad y de creación artística que se respiraba en la República de Weimar y nació en él la rebelión contra la tiranía nazi, cuya consecuencia fue la huida de ciudadanos alemanes en busca de un lugar lejos de la tierra que los vio nacer, donde pudieran disfrutar de libertad de expresión sin miedo a perder la vida. Un ejemplo de este período es la película *Metropolis* (1925-26) que se estudia en este capítulo y que junto con su película *M* (1931) fueron alabadas públicamente por Hitler y Goebbels. El cine alemán de los años veinte y treinta era bien conocido por la calidad de sus montajes y sus adelantos técnicos eran muy superiores a los del resto de Europa. Así pues, cuando se inicia el cine nacionalsocialista en 1933 no se parte de cero, sino que los directores de cine nazi tienen un importante bagaje técnico detrás lo que permite que su cine goce de una calidad notable.

Del cine nazi alemán se han elegido para ser vistas y analizadas tres de las películas que han tenido mayor importancia tanto histórica como cinematográfica pues se planearon y sirvieron como elementos eficaces de propaganda del régimen nazi : *Der Triumph des Willens* (1935), dirigida por Leni Riefstahl, en la que se ensalza la figura de Adolph Hitler como líder del nuevo orden y donde se recogen algunos momentos de la Convención de Núremberg con escenas de movimientos de masas claramente inspiradas en la película de Fritz Lang *Die Nibelungen* (1924).

La segunda, *Sieg im Westen* (1938), es un conjunto de reportajes de guerra que aunan las filmaciones en el mismo campo de batalla de los cámaras alemanes y del material confiscado a los periodistas extranjeros prisioneros de guerra.

La tercera película elegida para completar la información sobre este período ha sido *Jud Süß* (1940), dirigida por Veit Harlan y rodada para satisfacción de Hitler. Es un durísimo alegato contra la raza hebrea que tiene como finalidad desprestigiar y envilecer a los judíos y justificar la persecución y exterminio de los mismos.

La huida de Lang supuso una contrariedad para los planes de Hitler y Goebbels con respecto a la industria cinematográfica alemana y su proyecto de utilización de películas de propaganda como punta de lanza en Europa para el reconocimiento, admiración y expansión del régimen de la Alemania nazi.

Los exiliados intelectuales alemanes y Lang entre ellos mantuvieron entre sí unas difíciles relaciones personales, tal y como se estudia en el capítulo segundo. Muchos de ellos arrancados de Francia en su primera etapa de huida y que arribados a los Estados Unidos sin medios ni recursos económicos, fueron amparados la mayoría de las veces por los comités de alemanes exiliados ya establecidos en los Estados Unidos que generosamente les ayudaron no sólo económicamente, sino también solicitando visados de entrada y haciéndose responsables de ellos ante las autoridades de inmigración americana. Uno de los gestos de apoyo más conocido fue el de la carta de recomendación de la propia esposa del Presidente Roosevelt, a favor del compositor Hanns Eisler, autor de la música de la película de Fritz Lang *Hangmen also die!*

Casi todos fueron muy pronto acogidos por los grandes estudios de cine (Alfred Doeblin, Leonhard Frank, Heinrich Mann o Bertolt Brecht, entre otros muchos) siendo este último ayudado por Fritz Lang, quien creó un Comité para ayudar a la familia Brecht a huir a los Estados Unidos, concretamente a Hollywood.

El nacimiento de Hollywood como "Meca del Cine" y tierra de promisión se estudia en el capítulo tercero, así como las interacciones de todo tipo entre los dos mundos, el de los emigrantes ya establecidos en California, con más o menos fortuna y el de los exiliados de los años treinta. Estos exilados que huyeron por la falta de libertad de expresión en su país llegan a los Estados Unidos, como se ha dicho antes, en plena aplicación del Código Hays de censura de películas (el 13 de junio de 1934 entró en vigor), a petición de los magnates del cine, por lo que tanto Fritz Lang como los demás artistas, directores de cine y guionistas debieron someter su creatividad a unas normas férreas de censura, al llamado Production Code, que rigió la moralidad de las películas americanas desde los años veinte hasta los años cincuenta.

Lang llegó a Hollywood en junio de 1934 como invitado por David O. Selznick y con un contrato por un año para la Metro Goldwyn Mayer. Estuvo casi un año sin trabajo hasta que, como veremos en el capítulo cuarto, se le dió una oportunidad que le abrió las puertas de Hollywood y del mercado americano y dirigió *Fury* (1936), considerada en esta tesis como el precedente de la obra anti-nazi del gran director alemán. En ella se describen de manera contundente los terribles efectos de la aplicación de la ley Lynch.

En ese mismo capítulo se estudian a continuación una por una y en detalle las cuatro películas anti-nazis de la filmografía de Fritz Lang: *Man Hunt* (1941), *Hamngmen also die!* (1943), *The Ministry of Fear* (1944 y *Cloak and Dagger* (1946).

Estas películas fueron una de las causas, entre otras, de que figuraran en las listas negras de Hollywood varios de los colaboradores de Fritz Lang con motivo de la tristemente famosa "caza de brujas", resultado de la persecución macartista que se estudia en el capítulo quinto de esta Tesis y que tuvo su mayor actividad a finales de los cuarenta y primeros de los cincuenta, al comienzo de la guerra fría. También se estudia la influencia que para la vida y la obra de Lang tuvieron aquellos acontecimientos. En ese capítulo se analiza la creación de los Sindicatos de escritores al amparo de la Administración Roosevelt y el tímido y abortado intento de creación de un tercer partido político, el Partido Progresista de Independientes, apoyado por artistas e intelectuales, entre ellos Fritz Lang y cuyo candidato presidencial fue Henry Wallace. En dichos sindicatos se agrupaban liberales, gentes de izquierda, anti-fascistas y anti-nazis. En 1930 se creó el HUAC, aunque su puesta en vigor no fue hasta 1934, con el objetivo de defender los ideales estadounidenses supuestamente amenazados y la denuncia y persecución de comunistas infiltrados en Hollywood.

En 1947, con J. Parnell Thomas como Presidente, el HUAC llamó a declarar a "Los Diez de Hollywood" para que manifestaran en público su no pertenencia al Partido Comunista. A continuación se citó a Bertolt Brecht por la misma razón. También en este capítulo quinto se estudia el juicio de Brecht, cuya producción literaria general fue analizada cuidadosamente por el HUAC, que actuó asesorado por el FBI. Finalmente en este capítulo se analizan las repercusiones que todos estos acontecimientos tuvieron en los represaliados directos o indirectos, en el cine de Fritz Lang y en la producción cinematográfica de Hollywood.

A lo largo de la tesis se ha investigado en varios secretos clave de la vida de Fritz Lang: su precipitada marcha de Berlín en 1933, la muerte de su prácticamente desconocida primera esposa, sus relaciones con la colonia alemana de Hollywood, por

citar algunos ejemplos destacados. Como ya se ha dicho, Lang es un personaje complejo y ambiguo y la grandeza de su obra ha hecho que sus biógrafos hayan pasado por alto los lados oscuros de su personalidad, que no dejan de tener interés para la mejor comprensión de aquella. Esta tesis pretende ser, además, una nueva reflexión sobre la libertad de expresión y las condiciones para que ésta se produzca. Con todo ello, al final se establecen las conclusiones que pueden derivarse de la investigación realizada.

CAPITULO 1 ALEMANIA AÑOS TREINTA

1.1.	Circunstancias políticas, históricas y culturales en Alemania durante los años 1920-1940	2
1.2.	La cultura de Weimar	23
1.3.	El cine alemán de los años 20 y 30. <i>Metrópolis</i> (1926)	37
1.4.	El Nacionalsocialismo y el cine alemán	53
	1.4.1. <i>Der Triumph des Willens</i> (1935)	56
	1.4.2. <i>Sieg im Westen</i> (1941)	59
	Notas	64

1.1. CIRCUNSTANCIAS POLITICAS, HISTORICAS Y CULTURALES EN ALEMANIA DURANTE LOS AÑOS 1920-1940

Los meses de octubre y noviembre de 1918 fueron cruciales en Alemania, pues tuvieron lugar importantes sucesos que determinaron el futuro de la nación alemana. Entre los días 7 y 8 de noviembre se derrocó la monarquía y se declaró la República Alemana en Munich. Al día siguiente, el Kaiser huyó a Holanda y se declaró la República en Berlín.

Por otro lado, las fuerzas sociales de izquierda se agrupan. Entre finales de 1918 y principios de 1919 se funda el partido comunista alemán y en la semana del 5 al 12 de enero tiene lugar la gran revuelta de los espartaquistas encabezada por sus líderes Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht.

Friedrich Ebert encabezó el primer gobierno republicano formado por una coalición socialdemócrata y nombró Ministro de la Guerra a Gustav Noske, hombre apreciado por los militares y apoyado por las unidades del Freikorps (grupos armados creados por Kurt von Schleicher para eliminar a los comunistas en Alemania) y por el Cuerpo de Voluntarios de Maercker. Noske mantuvo a raya a las masas enfervorizadas por los espartaquistas, con el consentimiento tácito de Ebert.

Una de las misiones del Freikorps era localizar y neutralizar al líder del movimiento espartaquista Karl Liebknecht quien logró escapar disfrazado para reunirse con Rosa Luxemburgo y Wilhelm Pieck en casa de un familiar. Desde allí siguieron lanzando manifiestos para mantener la moral del pueblo, pero fueron finalmente capturados el 15 de enero, siendo torturados y ejecutados.

El cadáver mutilado de Rosa Luxemburgo fue arrojado al Canal Landwehr. El Presidente Ebert, horrorizado por los acontecimientos, pidió una investigación judicial del militar responsable de los hechos y el capitán Pabst salió absuelto pues insistió en que la ejecución era legal al haberse aplicado bajo la ley marcial.

A la semana siguiente, el 19 de enero de 1919, se celebraron las Elecciones para la Asamblea Nacional. Los alemanes ratificaron en las urnas un gran triunfo a los socialdemócratas y los comunistas, a la vista de su fracaso, boicotearon las elecciones (1).

Ebert, ante el triunfo obtenido, decide iniciar un periodo constituyente para elaborar una nueva Constitución. Pero Berlín no era el lugar adecuado para sus propósitos, en lo que a seguridad se refería, por lo que se desplaza a Weimar, a 240 kilómetros al suroeste de la capital para reunir allí la Asamblea Constituyente.

La ciudad de Weimar gozaba a la sazón de una gran tradición cultural y humanística, pues Goethe y Schiller habían vivido allí. Por otra parte su configuración permitía ser defendida militarmente pudiendo contar así con la paz y tranquilidad necesarias.

En el teatro de Weimar, día 6 de febrero de 1919, Friedrich Ebert llamó a todas las fuerzas políticas para iniciar una nueva etapa de paz y reconciliación, lamentándose de los desastres sufridos y culpando de todo ello al Kaiser, prometiendo a su vez que los socialistas harían todo lo posible para que la situación anterior no se repitiera, propiciando el despertar de una nueva nación con grandes expectativas de futuro. Hubo algunas discrepancias por parte de los Nacionalistas y de los Socialistas

Independientes, pero la gran mayoría de los delegados respondieron eligiendo a Ebert como el primer Presidente de la República Alemana. Este, a su vez, designó a Philipp Scheidemann Canciller de la *Coalición de Weimar*, formada por los partidos Socialdemócrata, de Centro y Democráticos.

El borrador de la nueva Constitución fue obra de Hugo Preuss, profesor de Derecho de la Universidad de Berlín y hombre de ideas liberales. Este borrador se inspiró en casi todas las constituciones occidentales, eligiendo lo mejor de cada una. Así la nueva República de Weimar tendría, al igual que la americana, un Presidente con amplios poderes; como en la Constitución inglesa contaría con un Canciller o Primer Ministro responsable de la Legislatura; a semejanza de la Constitución francesa, protegería los intereses minoritarios a través de la representación proporcional y finalmente se mantendría la autonomía de los gobiernos regionales como ya sucediera durante la Alemania Imperial.

Sobre el papel era la Constitución perfecta, pero la realidad fue muy diferente. La autonomía provincial permitió al partido Nazi su expansión en Baviera con la complacencia de las autoridades estatales; la representación proporcional permitió una proliferación excesiva de partidos políticos y gracias al famoso Artículo 48, que autorizaba al Presidente a gobernar por decreto, Adolph Hitler llegó a ser Canciller.

Mientras la Asamblea debatía en Weimar, los comunistas excluidos de representación por las urnas intentaban tomar el poder por la fuerza (2). Su presidente, Leo Jogiches, procuró que no hubiera violencia ni provocación para evitar las masacres espartaquistas del mes de enero, pero los líderes comunistas apenas ejercían control sobre las masas. La División Naval del Pueblo abandonó su actitud neutral y comenzó el

asedio del cuartel general de la policía en Alexanderplatz. Las fuerzas leales al Gobierno fueron contundentes y hubo crueldad y brutalidad por ambas partes.

El armisticio de 1918 tuvo entre otras consecuencias el cambio de fronteras de la derrotada Alemania. Francia fue la gran beneficiaria, pues se anexionó las minas de carbón del distrito de Saar, que iba a ser gobernado por la Liga de Naciones. Polonia incorporó a su territorio la Silesia Superior, la mayor parte de la provincia de Posen y Prusia occidental, estableciendo así un pasillo hacia el mar. Asimismo, la Liga de Naciones se haría cargo de las colonias alemanas en Africa (3). (véase apéndice num 1).

Desde el punto de vista militar, el ejército alemán quedaba reducido a 100.000 voluntarios. Se abolió el Cuartel General y, puesto que el Ejército solo iba a ser empleado para uso interno, Alemania no podría disponer de aviones de guerra ni de carros de combate. La República de Weimar tuvo que admitir de manera formal que era responsable de "causar todas las pérdidas y daños a las que los Aliados habían sido sometidos como consecuencia de la guerra iniciada por Alemania". Se estableció una *Comisión de Reparaciones* para evaluar los gastos que debía pagar Alemania, que, según las primeras estimaciones, podrían ascender a 120.000 millones de dólares. Estas condiciones supusieron la dimisión de Scheidemann el 19 de junio, dejando al país con la amenaza de un golpe de Estado por parte de los militares.

Las condiciones del armisticio quedan definitivamente consagradas con la firma del Tratado de Versalles del 28 de junio de 1919. El 11 de agosto se promulga la Constitución y el 28, Ebert jura su cargo como Presidente de la República. Sin embargo, los militares siguen insatisfechos.

Efectivamente, meses más tarde se produce un golpe militar. El objetivo del Golpe de Estado de Kapp era aplastar a los espartaquistas y derrocar al Gobierno y en él intervinieron entre otros el general Ludendorff, el barón von Luttwitz y el capitán Hermann Ehrhardt, creador de la "Brigada Ehrhardt" una de las más competentes y mejor preparadas de su tiempo.

La única medida que podía tomar el Gobierno de la República a la desesperada era, paradójicamente, un llamamiento a la huelga general. El Gobierno huye a Dresde y la Brigada Ehrhardt toma la Cancillería sin resistencia. Su huída continúa a Stuttgart. Mientras, en Berlín los militares tropiezan con muchas dificultades debido al seguimiento masivo de la huelga general, pues ante el golpe se unieron los sindicatos socialistas, los militantes de izquierda, el pueblo y por supuesto el propio Gobierno.

El fracaso del Golpe de Estado de Kapp dió a Ebert y a los socialistas la última oportunidad para llevar a cabo las reformas básicas tanto tiempo prometidas: neutralización del Ejército y potenciación de los sindicatos, apoyándose más en éstos que en el Freikorps. Pero los comunistas aprovecharon de nuevo la oportunidad (4) y durante la semana del Putsch y con la cobertura que les proporcionaba la huelga general, organizaron una milicia bien entrenada de 50.000 trabajadores, el autoproclamado Ejército Rojo del Ruhr, que atacó con éxito varios cuarteles militares y mantuvo luchas sangrientas contra los Freikorps.

Ebert decide convocar elecciones generales el 6 de junio de 1920 pensando que la supresión de la extrema derecha y de la extrema izquierda daría a los socialistas una mayoría suficiente. Pero los votos de la Coalición de Weimar cayeron de 19 a 11 millones. Según Otto Friedrich (5) los socialistas fueron como partido mayoritario, pero perdieron 50 escaños, con 113 representantes en un Reichstag de 466

parlamentarios. Los dos partidos conservadores más poderosos doblaron sus votos ganando más de nueve millones, así como los partidos de izquierda, que subieron a cinco millones. Así quedó formado para los años veinte un Parlamento poco menos que ingobernable. Los socialistas dejaron el Gobierno, cediendo el puesto de nuevo Canciller a un oscuro líder del Partido Centrista, Konstantin Fehrenbach.

En esos años hace su aparición en la escena política Adolph Hitler, que empezó su carrera política como informador en un cuartel de Munich. El propio Hitler describe cómo un día fue enviado como espía a uno de los numerosos grupos políticos que surgían en la descontenta Baviera (6). El grupo se componía de cuatro personas y se denominaba el Partido de los Trabajadores Alemanes. Se hizo miembro del mismo y al poco tiempo pronunció su primer discurso, creciendo día a día su auditorio de forma espectacular. En 1920 persuadió a los miembros del Partido para cambiar el nombre y hacerlo más político. Pasaron a llamarse el Partido Nacional Socialista de los Trabajadores Alemanes, tomando la svástica como emblema. En 1921 fue nombrado oficialmente Presidente, y reclutó a veteranos del Freikorps, convirtiéndolos en una unidad de choque, la Sturmabteilung (SA). Su antiguo jefe, el capitán Ernst Rohm, les proporcionaba las armas, con la aprobación del general Ludendorff.

El 8 de noviembre de 1923 Hitler intenta un golpe de Estado (el Putsch de Munich) aprovechando el enfrentamiento entre Berlín y el gobernador separatista Kahr. En el mitin del 8 de noviembre de 1923 ordena a Goering, jefe de las SA, que 600 hombres de la Sturmabteilung pasen a la acción invitando a Ludendorff a encabezar el golpe. El Golpe de Estado de Munich fue un fracaso y Adolph Hitler fue enviado a prisión durante un año.

Entre 1924 y 1931 se celebran cuatro elecciones generales, mientras aumenta paulatinamente el descontento. Durante ese período tanto el partido Nacionalsocialista (NSDP) como el partido Comunista crecen en militantes y en votos.

Uno de los acontecimientos que refleja la creciente tensión de los años veinte es el asesinato de Walther Rathenau, Ministro de Asuntos Exteriores de la República de Weimar. Hombre de gran brillantez intelectual combinaba el asceticismo introspectivo con un cierto espíritu mundano. Desde muy temprana edad hace bandera de su condición de judío y del amor por su pueblo del que piensa que tiene un destino especial en el mundo. Su biógrafo, Harry Kessler cuenta cómo era su visión del mundo hacia 1906 (7). Así en sus *Aphorisms*, destaca el relevante papel intelectual de los judíos frente a la mediocridad de los gentiles.

"When the man of the blond type of the Nordic Gods ever achieved the greatness in the world of art and thought? (8).

En el otoño de 1914, Rathenau, a diferencia del entusiasmo popular, había sido muy escéptico con respecto al futuro. No creía en la guerra. Pero ello no quería decir que fuese un pacifista, más que nada tenía una visión comercial de la guerra: es obra suya la creación de un Departamento de Materias Primas para la Guerra, en el que se acometió la producción de metales, compuestos químicos, lana, goma, algodón, pieles, etc. Esta organización permitió a Alemania continuar más tiempo la guerra de lo que hubiera podido hacerlo sin esa previsión.

Rathenau fue un escritor político. En su libro *Von kommenden Dingen* (*Los días que se avecinan*) afirma que la propiedad, el consumo y la demanda no deben ser asuntos privados. Rathenau se pregunta cómo la sociedad tolera el sistema de empresa privada basado en el provecho personal, y así, por ejemplo, plantea que el

trabajo y el dinero destinado a crear ropas finas y de calidad "roba" las telas necesarias para abrigar a los pobres (9). La solución que propone es gravar con grandes impuestos lo que considera lujo, es decir, el tabaco, el licor, a los propietarios de inmensos jardines, caballos y muebles lujosos. Pedía además restricciones severas en la competencia, proponiendo que se evitara que varias sociedades fabricaran los mismos productos, y suscribiendo que el gobierno y los sindicatos participaran en la dirección de las grandes empresas. Asimismo, la redistribución del poder político debía basarse más en los aspectos económicos que en los regionales. En consecuencia no es de extrañar que Walther Rathenau fuera considerado por muchos casi como un "bolchevique", aunque sus libros *Von kommenden Dingen* (1917) y *Die Neue Wirtschaft* (1918) llegaron a ser auténticos best-sellers.

Su entrada en la política tuvo lugar cuando el Primer Ministro Wirth le ofreció ser Ministro de la Reconstrucción. Rathenau aceptó porque creía en la necesidad de acabar con las discusiones inútiles en contra del Tratado de Versalles. En su primer discurso ante el Parlamento afirmó: "He aceptado la cartera porque debemos descubrir los medios necesarios para unirnos de nuevo al mundo." Pero las relaciones diplomáticas con los aliados occidentales no eran fáciles y el Ministro de Asuntos Exteriores, Dr. Friedrich Rosen pidió la dimisión y Wirth nombró como sucesor a Walther Rathenau.

Sus opiniones, su condición de judío, incluso sus triunfos profesionales, tanto científicos como políticos, le granjearon un odio a muerte entre sectores de la derecha ultranacionalista. Una de las marchas militares del Freikorps rezaba:

"Knallt ab den Walther Rathenau
Die Gottverfluchte Judensau".

Las fuerzas del Freikorps que antes luchaban contra los brotes comunistas en Alemania, se habían organizado ahora en guerrillas, siendo su objetivo la República de Weimar y más concretamente, su Ministro de Asuntos Exteriores.

En mayo de 1922 el entonces Primer Ministro Josef Wirth tuvo conocimiento de un posible atentado contra Walther Rathenau. Se le comunicaron las sospechas y se le quiso proteger, pero siempre se negó. En aquel entonces era uno de los hombres más importantes de Alemania. Su padre, el industrial Emil Rathenau compró para Europa a los americanos las patentes de la iluminación eléctrica. El propio Walther Rathenau era un experto en electroquímica. Empresario con múltiples negocios, fue el fundador de la compañía AEG y miembro muy influyente del capitalismo internacional.

En el ámbito internacional, la Conferencia Mundial de Génova (1922) era la oportunidad para los alemanes de integrarse de nuevo en el mundo, sobre todo en el mundo económico como partícipes igualitarios, a pesar de las reticencias de Francia, quien patrocinó una serie de conferencias privadas en ausencia de Alemania para determinar las reparaciones alemanas a Rusia, lo que permitiría a su vez a Francia poder cobrarse las deudas de la Rusia Imperial a Francia. Cuando estas discusiones llegaron a un punto muerto, los rusos propusieron un tratado bilateral de amistad con Alemania. Walther Rathenau firmó con los negociadores rusos el Tratado de Rapallo (1922). Este paso fue importantísimo para Alemania, pues le permitió establecer relaciones de mutua confianza con al menos uno de los países aliados.

Para Rusia, el Tratado de Rapallo suponía fundamentalmente la seguridad de que el mundo capitalista quedaba así desunido. Alemania era considerada por los portavoces soviéticos como el punto de apoyo, como una avanzadilla en el campo enemigo. Como quiera que fuese, Alemania sería siempre el eslabón perdido en

cualquier acción concertada que se intentara por parte de los poderes no comunistas. En otras palabras, Alemania estaba neutralizada en lo que a Rusia se refería. De esta forma, las fronteras occidentales de Rusia limitaban con un enorme cinturón de territorio neutral (10).

La política de Rathenau de reintegrar Alemania en Europa, la aceptación del Tratado de Versalles, y su condición de semita fueron el origen de la tragedia. Según Friedrich (11), los alemanes siempre han sentido una hostilidad manifiesta hacia los judíos y sus tormentosas relaciones han durado casi dos milenios. El primer asentamiento judío en el Rhin se estableció en el Siglo II después de Cristo, aunque el documento más antiguo que se conserva y que prueba las dificultades de los semitas data de 1295 por el se prohibía a los tejedores de Berlín comprar hilo a los judíos.

Para una nación como Alemania, humillada, derrotada, el resurgir de los judíos en la vida cotidiana y sobre todo en la vida pública tenía un cariz siniestro (12). Trotsky, Rosa Luxemburgo, Karl Radek y otros muchos entre los que figuraban numerosos médicos, abogados de prestigio, artistas, escritores, catedráticos de Universidad, eran judíos y se ayudaban unos a otros para conseguir puestos relevantes.

El antisemitismo de los grupos de la extrema derecha era feroz. El propio Hitler expresa su actitud hacia los judíos el 16 de septiembre de 1919 en carta a su superior el capitán Karl Meyer, en la que hace una serie de puntualizaciones sobre los judíos en general y sobre la comunidad judía (13).

Un ejemplo de lo anterior es la película del año 1940 *El Judío Süß*, basada en la novela del mismo título de Lion Feuchtwanger, dirigida por Veit Harlan e interpretada por una serie de actores afines al partido nazi, que fue rodada para

satisfacer los deseos del Führer y sobre todo para justificar sus actuaciones con respecto a los judíos. Podría sugerirse que existe una conexión intencionada entre el protagonista de la película y Walther Rathenau. La acción se desarrolla en el siglo XVIII en Alemania y es la historia del judío Joseph Oppenheimer, ministro de finanzas del ducado alemán de Wurtemberg en 1730, cuya política económica llevó a la ruina al ducado provocando una revuelta antijudía de la población. La película es el exponente más claro de la propaganda antijudía del Tercer Reich. Los personajes están claramente divididos entre buenos y malos, siendo estos últimos los judíos. En todo momento los personajes judíos son seres abyectos, perversos, ridículos (escena de la violación en la que la doncella de un simple empujón derriba al malvado Oppenheimer). El lenguaje es también totalmente anti-semita. Se refiere a los judíos en algunas escenas llamándoles "usureros", "cruels", "cerdos, caracoles que se arrastran". Son repulsivos hasta cuando hacen sus prácticas religiosas. Incluso hay una escena en la que Oppenheimer expresa sus sueños en voz alta y quería hacer de Wurtemberg "un nuevo Israel donde manara la leche y la miel". Uno de los personajes principales pone en boca de Lutero las siguientes palabras:

"Keep in mind my dear Christina that you do not have a worse enemy than a real jew. That one should set fire to their synagogues and schools. One should get rid of their Talmudic teaching in which many untruths stand. And they should be forbidden to practice usury and ..."

Al final de la película el alcalde de la ciudad se dirige al pueblo y dice

(14):

"This is written in our old Book: Whenever a Jew mingles his flesh with a Christian he should be hanged. Many of our descendants hold firmly to this law wo they can save themselves as much sorrow and save their goods and lives and the blood of their children and their children's children."

En el otro extremo ideológico Brecht recoge el descontento de la población por la situación económica totalmente caótica y en el coro de *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* dice:

Gestern wurde wieder hurtig der Lohn gesenkt
Und heut hängt schon wieder die Tafel aus:
Jeder kann weggehen, der

Aber jetzt
Kann man für zwölf Stunden Arbeit nicht mehr
Das trockene Brot verdienen und
Die billigste Hose. Jetzt
Kann man gradsgut weggehn und
Schon gleich verrecken

Brecht sitúa la acción en los mataderos de Chicago, pero en realidad se refiere a los trabajadores desempleados de Berlín. La crisis del año 1929 no solo iba a afectar a Wall Street. La depresión económica llegó a todas partes, pero ninguna nación era tan vulnerable a las restricciones de créditos como Alemania. El capital alemán huyó del país y los inversores extranjeros empezaron a retirar su dinero. El número de desempleados aumentó alarmantemente.

Los periódicos de 1930 comienzan una serie de reportajes sobre el desastre económico y en la prensa abundan los anuncios de préstamos de dinero, generalmente con usura. A veces la noticia era el suicidio de banqueros, otras la noticia era la actuación de la policía desalojando violentamente a los mendigos que buscaban refugio en las casas de acogida, insuficientes para socorrer a tantos.

La crisis económica llevó al hundimiento del Gabinete de coalición del Canciller socialdemócrata Hermann Müller. Los conservadores exigían un recorte en los salarios mientras que la izquierda pedía un aumento de los impuestos para los patronos.

A su vez, el Centro Católico exigía compromisos y sacrificios por ambos lados. El Canciller Müller, cansado y enfermo presentó su dimisión al Presidente Hindenburg.

El Parlamento, dividido, no se decidía por ninguna de las siguientes alternativas: formar un nuevo gobierno o crear un programa para combatir la crisis económica. Los poderes del Estado pasaron de manos del octogenario Presidente Paul von Hindenburg -quien había concedido enormes prerrogativas a su hijo Oskar- al Secretario de Estado del Presidente, Otto Meißner y al poderoso Jefe de la Oficina del Ministerio de la Guerra, general Kurt von Schleicher, quien ya había decidido que el sucesor del Canciller Müller sería el líder parlamentario del partido Católico de Centro, Dr. Heinrich Brüning. El nuevo Canciller formó Gobierno en tres días, el 30 de marzo de 1930 y las medidas de austeridad que propuso fueron rechazadas por el Reichstag. Pero el Artículo 48 de la Constitución Weimar autorizaba al Presidente a gobernar por Decreto siempre que fuera necesario para mantener el orden público. Los socialistas presentaron una moción para anular los decretos de austeridad y, aprobada la moción, Brüning respondió con un decreto por el que se disolvía el Parlamento y se convocaban nuevas elecciones, a pesar de que le fue aconsejado que esto no le convenía en absoluto, y sólo beneficiaría a los partidos extremistas.

En tiempos de agitación social el radicalismo tiende a ganar muchos adeptos. Así el slogan de Goebbels en su periódico *Der Angriff*, "A favor de los oprimidos. Contra los explotadores", supuso un gran éxito. Los Nacionalsocialistas pasaron de 17.000 miembros en 1926 a 120.000 en el verano de 1929 y a 210.000 en marzo siguiente. En el otoño de 1930 Adolph Hitler anunció la cifra de un millón de militantes y conforme su número aumentaba, aumentaba también el número de poderosos industriales interesados en ellos. Entre estos, Fritz Thyssen, el magnate del

acero, quien hizo donaciones a los nazis durante los años veinte por valor de 500.000 marcos anuales (15).

La campaña electoral del verano de 1930 transcurrió en un clima social de descontento y amargura. Cientos de hombres sin trabajo deambulaban por las calles esperando el cobro del subsidio de paro. Habían perdido todo, hasta el respeto por sí mismos. Se reunían a beber en la parte trasera de las cervecerías confraternizando con unos hombres vestidos de uniforme paramilitar de color marrón , los *Sturmabteilung*, los SA. Los militares les daban de comer por unos pocos centavos de una gran caldera comunitaria. De día y de noche los hombres de las SA vagaban por las calles de Berlín cantando, gritando sus eslogans y buscando pelea. Los comunistas, a su vez, contaban con ejércitos privados, tan fuera de la ley y tan descontrolados como los de los nazis. Los encuentros entre comunistas y nazis terminaban en luchas violentas. Algunas de las formaciones de las SA eran similares a las bandas de gangsters profesionales (16).

Durante los seis primeros meses de 1930 las autoridades tomaron algunas medidas para cortar las luchas callejeras. El gobierno prusiano prohibió los desfiles y los mítines en las afueras de las ciudades en todo el Estado. El 13 de Abril de 1932 se prohibieron los uniformes y emblemas nazis y ya que no les era permitido vestir de marrón, lo hicieron de blanco.

Las demostraciones callejeras circulaban por distintas calles con fronteras tácitamente establecidas, dependiendo de las simpatías políticas de los manifestantes. Así, los socialistas y los comunistas se manifestaban por los distritos de la clase trabajadora del Este de Berlín; la derecha y los nacionalistas preferían la zona del Oeste. Pero los Nazis estaban en todas partes. Se instalaban en un café, comenzaban a vender

periódicos y al momento estallaban las peleas, pues se atrevían a provocar en distritos tradicionalmente comunistas y de la clase trabajadora.

Es en esta época cuando Bertolt Brecht escribe su obra más comunista, *Die Massnahme* aunque en realidad a los comunistas no les agrada la versión de Brecht sobre lo que es ser comunista, ya que evidentemente no les satisface el porvenir que Brecht pinta del partido Comunista matando a sus propios dirigentes. Años más tarde y en los Estados Unidos Bertolt Brecht tuvo que explicar ante el Tribunal de Actividades Anti-Americanas cuál era el significado de sus obras (ver epígrafe 5.3)

En las elecciones del 14 de septiembre de 1930 el partido Nazi pasó de tener 12 escaños en el anterior Reichstag del 20 de mayo de 1928 a 107, lo que les convirtió en el segundo partido de Alemania. Sus votos aumentaron de 810.000 a 6,5 millones.

Los Socialdemócratas constituyen aún el partido más fuerte con 143 escaños, de un total de 577, pero habían perdido 10 escaños y tenían que hacer frente a un reto cada vez más fuerte, el de los comunistas, que habían subido a 77 escaños.

Algunos observadores atribuyen los resultados al sistema alemán de representación proporcional. Si en Alemania se hubiera utilizado el sistema americano de otorgar el escaño al candidato con más votos dentro de un distrito específico, el partido Nazi en 1930 no hubiera obtenido más de 20 escaños.

Hitler había encontrado nuevos apoyos entre una amplia serie de facciones descontentas. Los campesinos del norte de Schleswig-Holstein,

tradicionalmente votantes liberales, le dieron más del 25% de sus votos. Los desempleados, más de 3 millones, le votaron masivamente, así como los conservadores, que ya no estaban satisfechos con los Nacionalistas de Alfred Hugenberg. También se llevó el voto femenino, así como el de los jóvenes quienes veían en los nazis la juventud, el cambio y la revolución. En 1930 había 4,6 millones de nuevos votantes, niños durante la guerra, adolescentes en los años veinte y desempleados en los años treinta. Para ellos, el Adolph Hitler de 41 años era la imagen de la juventud y la esperanza.

El 13 de octubre de 1930 se formó el nuevo Reichstag y los nazis pusieron de manifiesto inmediatamente cuál era su actitud. En el interior del Parlamento los diputados nazis vestían sus uniformes de las SA a pesar de estar prohibido. Gozaban de inmunidad parlamentaria.

Hitler no quiso en ningún momento enfrentarse al Ejército ni rebelarse contra la Constitución de Weimar pues esperaba alcanzar el poder a través de un proceso electoral limpio. Su ascenso en las urnas resultó imparable (17).

1928-4a. elección al Parlamento	12 parlamentarios
1930-5a. " "	107 "
1932-6a. " "	230 "
1932-7a. " "	196 "
1933-8a. " "	288 "

Uno de los mayores triunfos de la represión del partido Nazi sobre la libertad de expresión del pueblo alemán en aquella época fue la retirada de la película *All Quiet on the Western Front* (*Sin novedad en el frente*) mediante la actuación de los SA atemorizando a los espectadores. En esta atmósfera, Bertolt Brecht y Weill pusieron en escena la obra *Mahagonny*, una extraordinaria parábola de la mítica *Ciudad de las Redes*, la ciudad en la que todo está permitido con tal de que se tenga dinero para pagarlo. Muchos berlineses viajaron a Leipzig para la première y tuvieron que abrirse

paso entre muchedumbres vestidas de uniforme marrón protestando ruidosamente por la nueva obra. Al finalizar la representación los espectadores de uniforme marrón patearon, silbaron y abuchearon. La policía tuvo que desalojar el local. La segunda representación se hizo con las luces encendidas y la policía protegiendo a los actores.

Fritz Lang en su película *M*, con guión de su esposa Thea von Harbou y suyo, describe una similitud de actuaciones entre los policías y el mundo de los bajos fondos, de tal manera que es casi imposible distinguir a unos de otros. Lang, al igual que Bertolt Brecht en *La Opera de Tres centavos*, retrata a ambas organizaciones, a los defensores de la ley y a sus violadores. Las dos obras describen un mundo de violencia tolerada oficialmente, lo que da lugar a que surjan organizaciones ilegales de corte paramilitar como las SA de los nazis o el Ringvereine, organización de gangsters que surgió bajo los auspicios del Gobierno de la República. Las autoridades permitieron, e incluso favorecieron, la formación de grupos denominados Unión de Ex-Convictos del Reich, que oficialmente se dedicaban a la rehabilitación de ex-convictos (18) tomando nombres sonoros como "La Fuerza Alemana" o "Siempre Fieles". El primero tenía sus reuniones en el Rheingold Restaurant de la Postdamer Platz, con asistencia como invitados de honor de conocidos abogados y jefes de policía. Eran organizaciones poderosas, con mucho dinero procedente de las fuertes cuotas de los asociados, los cuales, al ser capturados por la policía, eran inmediatamente ayudados por la Organización.

La policía toleraba estas organizaciones asumiendo que así controlaban mejor a los gangsters. De esta forma, poco a poco, la violencia se hizo algo cotidiano y normal en Alemania.

Antes de que los nazis convirtieran el crimen en un sistema de gobierno, las autoridades de la República de Weimar toleraron hechos que rozaban la criminalidad. En cierto sentido, el "crimen" del año 1931 fue el arresto y encarcelamiento en un campo de concentración de Carl von Ossietzky, editor de la revista *Die Weltbühne* (*El escenario del mundo*) quien desde su revista denunció el rearmamiento de Alemania. Fue juzgado y llevado a prisión y cuando le fue concedido el Premio Nobel de la Paz en 1935, Hitler prohibió oficialmente a los alemanes la aceptación de los Premios Nobel.

La crisis económica llegaba ya a límites insostenibles, y el 13 de julio de 1931 uno de los Bancos más importantes de Alemania, el Darmstadter National (Danat) no abrió sus puertas, lo que constituyó una conmoción para todos los alemanes (19). Se declararon dos días de fiesta y la Bolsa se cerró durante un mes. El mandato presidencial de siete años estaba a punto de acabar y Adolph Hitler se presentaba a las elecciones. Era ya la esperanza del pueblo alemán.

El año 1932 fue el último de la República de Weimar y también el último de libertad en Berlín; es en este momento cuando los berlineses empiezan a hablar de disciplina militar y de huelga general. Fue también el año en el que el general Kurt von Schleicher no pudo dominar a su rival Adolph Hitler.

En las elecciones del 31 de Julio de 1932 el NSDAP demuestra de nuevo su fuerza (20). De un total de 608 escaños en el Reichstag lograron 230, es decir, más de un tercio, convirtiéndose así en el partido mayoritario del Parlamento, con casi el doble de escaños que los socialdemócratas, quienes obtuvieron 133. Pero Hitler, en vez de intrigar o intentar una toma del poder por la fuerza, exige ser nombrado Primer Ministro, a lo que constitucionalmente tenía derecho. Viajó a Berlín para entrevistarse con Schleicher, quien le ofrece la Vicepresidencia, permaneciendo von Papen como

Primer Ministro. Hitler no aceptó, pues quería todo el poder para destruir el marxismo, lo que le fue negado. Amenazó con una noche de cuchillos largos y pidió libertad de acción para las SA.

A la vista de los acontecimientos, Hitler tomó el control del Parlamento, nombrando a Goering Presidente. El Partido Comunista, que a su vez aumentaba el número de escaños en todas las elecciones, propuso un voto de censura al nuevo Gabinete de von Papen quien intentó echar mano de la ya "familiar" medida de disolución del Parlamento por decreto, aunque olvidó presentarlo debidamente firmado por el Presidente Hindenburg. Ganó media hora de descanso, y en ese tiempo logró la firma preceptiva. Al presentarse de nuevo, Goering en sus funciones de Presidente de la Cámara, le anunció que la moción de censura se estaba llevando a cabo y los delegados estaban votando. El resultado fue de 512 votos en contra de von Papen y 42 a favor. Es entonces cuando el Presidente de la Cámara le admite el decreto de disolución, pero a la vista del resultado, el Parlamento ya no le reconoce como Primer Ministro, la disolución de la Cámara resulta nula y von Papen debe dimitir.

Sin embargo, el Partido Nazi deseaba que todo fuera legal y su subida al poder tuviera lugar por medio de las urnas. Se convocaron elecciones para el día 6 de Noviembre (la séptima) y de nuevo la lucha política en las calles fue sangrienta. Un gran número de berlineses famosos empieza a marcharse; Grosz se fue a los Estados Unidos, Marlene Dietrich, ya establecida en Hollywood, volvió a Berlín en 1932, pero a la vista de los acontecimientos decidió regresar a América. Albert Einstein se marchó definitivamente a California como profesor de la Cal Tech.

En esas elecciones pierden escaños tanto el partido Comunista como el partido Nazi. Los nazis pierden dos millones de votos y bajan a 196 escaños, pero constituyen la fuerza mayoritaria del Parlamento, un Parlamento de nuevo ingobernable. Es en este momento cuando el general Schleicher decide que ha llegado la hora de retirar a von Papen. Le propone que dimita del gobierno para que el propio Hindenburg pueda buscar apoyo entre los líderes políticos. La dimisión tiene lugar el 17 de noviembre de 1932.

El 19 de noviembre, dos días después de la dimisión del Gobierno de von Papen, Hitler fue recibido por el Presidente von Hindenburg quien, a diferencia de otras ocasiones, repentinamente le considera capacitado y valioso para ser Primer Ministro. Hitler, convencido de que podía llegar a importantes acuerdos con otras fuerzas nacionalistas, informó a von Hindenburg que el partido Nazi sólo se uniría al gobierno si él mismo era nombrado Primer Ministro. Hindenburg decide encargar a Hitler la formación de un gobierno mayoritario. El 21 de noviembre en otra entrevista, Hitler le entrega un documento preparado con anterioridad, muy pensado, en el que se exponen varias ideas:

- Hitler se brinda como salvador del pueblo alemán. Necesidad de un nuevo líder.
- Ataca al sistema parlamentario al que considera un obstáculo para poder tomar decisiones políticas y para cumplir la voluntad del pueblo.
- Sugiere la idea de un Partido Unico al que poco a poco se vaya incorporando el pueblo alemán, para evitar una dictadura militar o el bolchevismo.
- Recuerda la fuerza de sus 196 escaños en el Parlamento.
- Directas amenazas a von Hindenburg de que la vuelta al antiguo sistema parlamentario tendría repercusiones gravísimas.

Estas ideas son desarrolladas extensamente por Hitler en la carta que envía a Hindenburg después de aquella entrevista (21). El 24 de noviembre de 1932 Adolph Hitler remite otra carta al Secretario de Estado formulando un gran número de acusaciones (22).

El año 1933 fue el de la victoria en Alemania del pensamiento nacionalsocialista. El 30 de enero Hitler es nombrado Primer Ministro y en la octava elección del Reichstag el NSDAP obtiene 288 escaños (23). Quince días después de la victoria nazi, el 21 de marzo, comienza la publicación de decretos que socavan las libertades civiles. Se establecieron tribunales especiales que juzgaron las ofensas políticas contra el nuevo régimen, a la vez se proclama la amnistía política para los actos criminales cometidos por los nazis durante su lucha por el "restablecimiento nacional".

El 23 de marzo es debatida y aprobada por el Parlamento en la Kroll Opera House la *Enabling Bill* (Acta de capacitación) con la única oposición del partido Socialdemócrata. Su líder Otto Wels se opuso con un valiente discurso (24).

Muchos historiadores han culpado a la República de Weimar por su debilidad de actuación ante el surgimiento y posterior triunfo en las urnas del Partido Nacionalsocialista (NSDAP). Visto con perspectiva histórica es posible que al margen de los errores políticos y la división de las fuerzas de izquierda, los dirigentes de la República de Weimar habieran tenido que ser más hábiles en el manejo político de los grupos de extrema derecha. Lo que no se puede negar es clima de libertad que dio lugar a ese extraordinario florecimiento de las letras y las ciencias que se conoce por *Cultura de Weimar*.

1.2. LA CULTURA DE WEIMAR

Se designa con el término *Cultura de Weimar* a los fenómenos artísticos, culturales y sociales surgidos tanto entre los intelectuales de izquierda como entre los conservadores entre los años 1918 y 1933, es decir, durante la República de Weimar. En la Cultura de Weimar están representadas las derechas y las izquierdas, las universidades y la *intelligentsia* literaria, así como la creación *avant-garde*.

Dos posturas vitales e ideológicas diferentes, la derecha y la izquierda, se radicalizan aun más en tiempo de postguerra. La derecha estaba convencida de que la izquierda era antipatriota y por tanto sus integrantes no eran considerados alemanes. La izquierda, por contra, estimaba que la derecha era estúpida y bárbara. La derecha mantenía que por el *Diktat* de Versalles la postura pacifista de la izquierda era una traición. Estos, a su vez, proclamaban que el militarismo de la derecha les iba a llevar a una nueva guerra mundial. Estos profundos antagonismos prevalecieron no sólo durante la crisis inmediata a la posguerra sino también en los años de la depresión. Incluso durante los años de calma un abismo profundo separó a la izquierda y a la derecha.

El conflicto entre socialdemocracia y comunismo fue una de las fuentes principales de debilidad de la izquierda. Fue una división profunda, pues los socialdemócratas no perdonaron nunca a los comunistas el intento de derrocamiento de los socialdemócratas del Gobierno en 1919. A su vez, para los comunistas, los socialdemócratas Ebert, Noske y Scheidemann eran los destructores del socialismo alemán, más peligrosos incluso que los nazis.

Como hemos visto en el capítulo anterior, por el Tratado de Versalles, Alemania quedó desmilitarizada y entonces ningún partido político quiso tomar la bandera del antimilitarismo. La derecha quería un ejército poderoso; los comunistas consideraban el pacifismo como una aberración burguesa. La izquierda intelectual estaba a favor de cooperar con los vecinos de Alemania, principalmente con Francia, la gran enemiga del Reich, y esto no era aceptado por la mayor parte del pueblo, ya que esta amistad con Francia tenía como fondo el Tratado de Versalles, la gran vergüenza de los patriotas alemanes. Así pues, los intelectuales fracasaron en su intento de hacer ver al pueblo alemán que el Tratado de Versalles era un acto de estricta justicia en castigo por la guerra que inició Alemania en 1914. La izquierda entonces se encontró aislada apoyando causas perdidas. Este sentimiento de aislamiento hizo nacer el extremismo y la irresponsabilidad entre la izquierda no alineada. Sus ataques al orden imperante fueron crecientes y su crítica cada vez más destructiva, sin reparar que así le hacían el juego a otros grupos infinitamente más peligrosos.

La izquierda intelectual estaba compuesta por varios miles de periodistas, escritores radicales, artistas, médicos y abogados y también por gente sin profesión específica pero activos en política, participantes en grandes debates sobre los asuntos más dispares desde la pena capital hasta el cine de Charles Chaplin. Casi todos pertenecían a la clase media con algún aristócrata y algún que otro obrero. Los socialdemócratas no estaban demasiado interesados en temas culturales y los comunistas mantenían una política cultural diferente. La izquierda rechazaba la antigua burocracia que quedó intacta a pesar de la Cultura de Weimar, llevando a cabo con éxito diversas campañas sobre la reforma penal, la abolición de la pena de muerte y la petición de una mayor libertad sexual, mediante la eliminación de los artículos 175 y 218 del Código Penal que trataban sobre homosexuales y aborto respectivamente, luchando con la oposición de la derecha y del partido Católico y con la indiferencia de los

socialdemócratas y del partido Comunista. La forma de pensar, el modo de expresión, todo era diferente; nadie de pensamiento conservador asistía a una ópera de Krenek ni a una obra de Piscator. Cada grupo tenía sus periódicos, literatura, teatro, música y cine.

Desde principios de siglo Berlín era el centro cultural más importante de Europa. Movimientos artísticos como el Dadaísmo (Grosz), el Expresionismo alemán (Emil Nolde y Max Pechstein) surgieron antes de los años veinte. Por todas partes florecían movimientos artísticos, algunos valiosos e importantes, y otros que murieron nada más nacer.

El final de la Segunda Guerra Mundial motivó a los expresionistas a hacer lo posible por cambiar el mundo. Iniciaron exhibiciones de arte en las estaciones de tren para que los trabajadores pudieran disfrutar del arte mientras trabajaban. Sus metas eran ambiciosas: regeneración de una Alemania libre, libertad de expresión (consideraban demasiado conservadora a la República de Weimar) y creación de un trabajo de arte colectivo.

En el ámbito de la arquitectura y el diseño podemos citar, entre otros, a Walter Gropius que fue el creador de la idea revolucionaria de la objetividad y los objetos. La idea era sencilla: la Humanidad había fallado en el control de la máquina; el dominio de la industria desplazando al artesano era cada día mayor, por lo que este control debía ser recuperado por el hombre. Proponía en definitiva una vuelta a la artesanía que, unida a la técnica, podría superar la división que se estaba creando entre el hombre y los objetos.

Gropius en carta dirigida en 1910 a Emil Rathenau, director de AEG y padre del futuro Ministro de Asuntos Exteriores, Walther Rathenau, le propone la

construcción de casas prefabricadas con un diseño de calidad, de forma que el arte y la tecnología puedan conjugarse(25):

"Only through mass-production methods can be applied to nearly all parts of a house... Entire houses including walls, ceilings, stairs, plumbing, etc., can be poured in concrete using variable forms... but each house maintains as an individual personality"

Gropius creía que a través de la arquitectura, el ciudadano podía participar en el trabajo artístico de creación. Un buen diseño, según Gropius, es parte integrante de la vida cotidiana e imprescindible en una sociedad civilizada.

Tan pronto como acabó la Guerra, la República de Weimar le ofreció la Dirección de la *Gran Academia Ducal de las Artes* y de una Escuela de Artesanía fundada por el diseñador belga Henri Van de Velde. Gropius llamó *Bauhaus* a la nueva Institución. A ella acudieron como profesores Paul Klee, Wassily Kandinsky, Laszlo Moholy-Nagy y Mies van der Rohe. Allí los estudiantes practicaban con el color y el dibujo durante seis meses pasando luego a los talleres para empezar a trabajar en la idea base de la *Bauhaus*: la aplicación del diseño moderno a todos los elementos de la decoración (muebles, empapelado de paredes, objetos de metal, de cerámica, etc.)

Evidentemente la concepción del arte de la Escuela Bauhaus no era compartida por Adolph Hitler a quien no le gustaba Berlín, ni la ciudad ni sus habitantes. Le desagradaba la relajación de costumbres de su población y su atmósfera cosmopolita. Siempre tuvo la idea de rediseñar el centro de la ciudad, derribando las estaciones de ferrocarril de Potsdamer y Anhalter trasladándolas al sur. Esto dejaría espacio para construir una avenida de casi cinco kilómetros desde Tempelhof en el sur hasta el Reichstag en el norte, a imitación de los Campos Elíseos, pero mucho mayor. En la zona

norte pensaba construir un lugar de reunión con forma de cúpula, dieciseis veces más grande que la de San Pedro en Roma, con cabida para ciento cincuenta mil personas. Hacia el sur había diseñado un enorme arco de triunfo, el doble del Arco de Triunfo en París, en cuyas paredes de granito se grabarían con cincel el nombre de todos los alemanes muertos en guerra (un millón ochocientos mil). Cuando toda esta obra estuviera acabada, planeaba cambiar el nombre de Berlín por el de Germania (26).

En el aspecto musical, la importancia de una capital como centro neurálgico depende no sólo de interpretar la música reconocida mundialmente, sino de arriesgarse y abrir sus puertas a los músicos desconocidos. Esta era la política de la Filarmónica: acoger todo lo que fuera nuevo, atrevido, joven, en definitiva, diferente. Así los ciudadanos de Berlín disfrutaron con las primicias de las últimas creaciones de Stravinsky, Ravel, Bartok y Prokofief. De todos los visitantes el más singular era Schoenberg, quien fue invitado como Profesor en la Academia de Arte.

En 1925 Schoenberg se marchó de Viena y se instaló en Berlín. Allí con sus discípulos y amigos comenzó una etapa de intensa creación. Con *Cinco piezas al piano opus 23* y con la *Serenata opus 24*, inicia lo que sería una revolución en la música: el famoso *tone row* o series, también conocida como música atonal.

La idea básica era que una composición musical debía empezar con una entrada de todos los doce tonos de la escala cromática en la secuencia que el compositor eligiera y ninguna nota debería ser repetida hasta que las otras once hubieran sido incluídas. Este *tone row* (fila de tonos) constituirá el tema básico de la pieza y variaría rítmicamente en cualquier sentido o transpuesto a niveles diferentes, pero nunca alterado fundamentalmente. En el S. XVII ya se habían experimentado ensayos sobre los doce tonos, pero es Schoenberg quien insiste en este sistema como el cimiento de la música

atonal. A pesar de sus muchos seguidores, la escala de doce tonos era para otros una imposición rígida y cerebral, enormemente árida. El propio Thomas Mann en *Doctor Faustus* lo encuentra algo digno del Diablo lo que dió lugar a un enfrentamiento entre ambos (véase epígrafe 2.3).

Alemania es un país de una gran tradición teatral. Tanto es así que el drama no sólo se limita a la representación; forma también parte de la vida cotidiana, por lo que escritores y productores están altamente motivados.

Leopold Jessner llegó a Berlín en 1919 como Director del Teatro de Prusia y ese mismo año se abrió la temporada con la versión expresionista de *William Tell* de Schiller. El montaje de una escalera en el centro de la escena con una serie de plataformas marcó una nueva época en los montajes teatrales, así como en el vestuario y el maquillaje. Los espectadores intervenían ruidosamente con aplausos o silbidos.

De todos los empresarios el más importante fue quizás el vienés Max Reinhardt. Produjo *Edipo Rey*, *Como gustéis* y *Turandot* y en los años veinte se convirtió en una institución internacional. Organizó el Teatro de Cámara para hacer trabajo experimental y fundó la Escuela Max Reinhardt para la formación de actores. Asimismo adquirió un antiguo circo, el Gran Teatro, con capacidad para 3.000 personas. Era un hombre de teatro por lo que su experiencia en cine en Hollywood con la película *El sueño de una noche de verano* no fue precisamente un éxito.

Cuando el régimen del Kaiser se tambaleaba, Reinhardt empezó a organizar un teatro revolucionario de posguerra fundando el grupo *Joven Alemania* formado por actores que se consideraban a sí mismos como trabajadores proletarios de la escena. Incluso participaron leyendo poesía en una huelga apoyando a los trabajadores

del metal. Entre estos actores figuraba Erwin Piscator, fundador del Teatro Proletario. Su idea era que el teatro es un medio para hacer la revolución, los actores no eran profesionales sino trabajadores en paro, las representaciones no eran en teatros convencionales sino en las cervecerías de los suburbios de Berlín.

En una representación en 1920 y a falta de decorado comenzó la obra con el escenario vacío excepto el telón. A mitad de la representación apareció el director de escena con los decorados que no habían llegado a tiempo por culpa del tráfico. Piscator decidió consultar con el público qué se hacía, si ponerlos o no. La audiencia decidió ayudar a colocar los decorados. Este es el comienzo de unas técnicas teatrales innovadoras que Brecht incorporaría a su concepto de Teatro Epico (27). Básicamente el teatro épico de Piscator se componía de tres elementos: textos políticos radicales, abolición de las unidades aristotélicas y la introducción de innovaciones tecnológicas (ascensores, plataformas, etc.) Pero la idea fundamental era aprender a pensar más que aprender a sentir.

A partir de este momento Piscator anima a los sindicatos a que el teatro fuera asequible a los trabajadores. Así el *Volksbühne*, mediante suscripción entre los trabajadores, compró un teatro en Berlín, que anunciaba en su frontispicio "Arte para el Pueblo" en el que se hicieron montajes de Ibsen y otros autores. Piscator montó la obra *Las banderas* sobre los desórdenes anarquistas en Chicago.

La imaginación de Piscator le llevó a contactar con Walter Gropius y juntos llevaron a cabo el proyecto del Teatro Total, que nunca llegó a materializarse. Era un teatro giratorio con posibilidad también de giro de las butacas y con pantallas de cine en diversos puntos. El propósito de Gropius era la movilización de las tres dimensiones para disipar la apatía del público y obligarles a participar.

El concepto teatral de Brecht era diferente, requería introducción de elementos procedentes de la narrativa, como coros, canciones, telones con textos, proyecciones, etc. Las luces debían estar encendidas durante la representación y la audiencia podía circular libremente y fumar. Era lo que él llamaba *Verfremdungseffekt* (efecto de extrañamiento) y requería que el público fuera consciente de que estaba en un teatro y viendo un espectáculo, no participando en una imitación de la realidad, sin involucrarse en los mecanismos del Teatro Total. Los actores en vez de representar a los personajes los presentaban al público.

Los años de la República de Weimar también tuvieron su lado frívolo. Alemania salía de una guerra y la gente buscaba diversión y escapismo. Según Walter Laqueur (28)

"la nueva ola sexual iba desde el establecimiento de Institutos Científicos o pseudo científicos de investigación sexual a shows de strip-tease y porno duro."

De la noche a la mañana surgieron publicaciones de contenido pornográfico (*Amor libre*, *Mujer sin hombre*, etc.) imitando claramente a las revistas francesas *Rire* y *Vida Parisina* y en el Admiralpalast y en el Teatro Metropol se copiaban los espectáculos del Folie Bergère y el Casino de París.

Los espectáculos "en vivo" presentaban bailarinas desnudas de extraordinaria belleza como el ballet de Cilla de Rheidt o las Tiller Girls. Todo este mundo de nuevas sensaciones iba acompañado del comercio y consumo de droga, y esnifar cocaína era algo natural.

Se cuestionó la familia tradicional y surge el modelo de *menage à trois*. Realmente estas nuevas costumbres estaban de moda en casi toda Europa, pero fue Berlín el lugar que adquirió la reputación de ciudad corrompida por el libertinaje de sus costumbres.

En el aspecto de música "ligera", la opereta resucitó brillantemente y la première mundial de *Zarevich* del vienés Franz Lehar tuvo lugar en Berlín en 1927. A esta opereta siguieron otras muchas. La opereta de los años veinte produjo artistas tan singulares como Fritzi Massary, Richard Tauber y el compositor Paul Abraham, entre otros.

El *showbusiness* alemán tenía sus orígenes fuera de Alemania. Lehar era vienés y las principales figuras de la opereta, Richard Tauber y Gitta Alpar eran austríaco y húngara respectivamente. De los grandes directores de cine, Fritz Lang y G.W. Pabst eran austríacos, así como Joe May y Josef von Sternberg.

El gran mundo del *showbusiness* era realmente cosmopolita, con un constante ir y venir de artistas entre las capitales. Alemania atrajo a las grandes figuras del Este y Sureste de Europa, las mismas figuras que después emigraron a Hollywood. Entre los productores podemos citar a Billy Wilder, Robert Siodmak, Ernst Lubitsch y F.W. Murnau, Erich von Stroheim, directores como Fritz Lang e incontables actores y actrices desde Pola Negri hasta Marlene Dietrich.

Los cafés eran los centros de reunión de los intelectuales de *avant-garde* y dependiendo de los grupos y tendencias artísticas se reunían en uno u otro café. Así en el *Romanisches Cafe*, en la esquina de la Tauentzienstrasse y la Budapeststrasse se reunían

escritores y críticos, pintores y actrices. Los pintores se sentaban a la misma mesa, separados de los Dadaístas.

Según Laqueur (29) al *Salonkommunisten* acudían Leonard Frank, George Grosz, vestido a la inglesa y Rudolf Leonhard, con monóculo, camisa de seda y un bastón de hueso de rinoceronte. También acudían sus amigas y novias, escritoras y pintoras vestidas y peinadas excéntricamente. Los artistas se inspiraban en modas exóticas de cualquier parte del mundo, pero lo cierto era que marcaban moda y lo que se discutía en los cafés literarios de Berlín se copiaba en New York, Londres o París.

Los periodistas iban al Café Jaenicke en la Motzstrasse y las estrellas de cine al Weiss Czarda. Este mundo fascinante atraía tanto a charlatanes e impostores como a grandes artistas y escritores con talento. En 1928 nadie, excepto unos cuantos nazis, pensaba que esta sociedad era una sociedad corrupta.

El cine alemán de la época inspiró al resto del mundo nuevas técnicas y produjo junto a obras mediocres otras de excelente calidad. El desarrollo del cine alemán es importante, no sólo porque era el espejo donde podían verse las esperanzas, los miedos y las ilusiones de la época, sino porque sobre todo tenía un interés en sí mismo, tanto desde el punto de vista artístico como de experimento. Desde que inició su andadura el nuevo arte abrió muchas posibilidades y finalmente alcanzó más popularidad que cualquier otro medio artístico. El número de salas de cine y de espectadores aumentó espectacularmente y entre los años veinte y treinta Alemania produjo más películas que todos los demás países europeos juntos.

Algunos artistas hicieron sus primeros intentos en el nuevo medio, entre ellos Fritz Lang, quien en 1916 comenzó su actividad como guionista escribiendo

durante su convalecencia en el hospital como herido de guerra. Empezó con dos historias para el productor alemán Joe May, que produjo con ellas las películas *Die Hochzeit im Exzentrikkclub* (1917) y *Hilde Warren und der Tod* (1918). Más tarde empezó a trabajar para Decla como montador y luego como guionista de films históricos para los directores Albert Neuss y Otto Ripert.

La mayoría de estos films de su primera etapa no se conservan, y muchos críticos coinciden, aunque no hay datos al respecto, en que su primer guión para Decla es *Die Peitsche* dirigida por Pommer. Pero realmente su carrera como director empezó en 1919, año en que rodó *Die Spinnen*, *Der Herr der Liebe* y *Halbblut*. A estas siguieron *Harakiri* (1919) y *Vier um die Frau* (1920). Las circunstancias históricas y la vida de Fritz Lang las resume Georges Sturm en su Tabla Cronológica (30).

El *ragtime* había llegado a Europa antes de 1914 y después de 1918 las músicas de moda que tocaban las orquestas eran el *cake walk*, el pasodoble, el *one step*, el *foxtrot* y el *shimmie*. Las orquestas de Marek Weber, Dajos Bela y Bernhard Ette eran pequeñas orquestas sinfónicas que tocaban música ligera. Pero tras la visita a Berlín de bandas y solistas extranjeros, la Ohio Band, Paul Whiteman y Sidney Bechet, la situación cambió y surgieron numerosas bandas de jazz alemanas como la Weintraub Syncopators (tocaban en "El Angel Azul"). Estas orquestas se desintegraron con el comienzo de la Gran Depresión. Según Laqueur (31)

"the opposition of the Nazis to jazz music was of long standing; they had always denounced it as the decadent outpourings of Negro *Untermenschen*".

Como resumen puede afirmarse que la cultura durante la República de Weimar fue rica en contradicciones y desde luego la antítesis de lo que representaba el

pensamiento nacionalsocialista. Muchos o casi todos los protagonistas del Berlín de Weimar tuvieron que emigrar al extranjero con la subida de Hitler al poder. Fueron acogidos con diversa suerte en los países europeos, aunque Europa no tenía interés en conservar la cultura de Weimar surgida durante esos años. Solo inmigrantes distinguidos como Einstein o Thomas Mann eran escuchados respetuosamente y sus opiniones tenían peso en el contexto mundial. El resto de los intelectuales cayó en el más profundo de los olvidos, se sintieron abandonados en medio de una Europa distante y fría. Algunos, que sintieron más profundamente su fracaso, llegaron al suicidio, como fue el caso de Stefan Zweig. Tuvieron la convicción de que la cultura de Weimar estaba irremediblemente perdida y que en las generaciones futuras iba a ser considerada sólo como la antesala del Nazismo.

Hubo dos intentos de resurrección de la República de Weimar y los dos resultaron fallidos. El primero, en los años treinta, en Hollywood, California, Estados Unidos, que resultó un fracaso, debido a la mezcla incongruente de personalidades. Fue un cóctel explosivo de artistas e intelectuales con pensamientos y corrientes artísticas tan distintas que hacía difícil la unión para formar un frente común artístico. Además, a este intento le faltó el ingrediente principal de la cultura de la República de Weimar: la tolerancia y la libertad de expresión. Los jugadores de este hipotético equipo de fútbol podían ser los mismos, al menos del mismo país, pero el terreno de juego y el árbitro eran estadounidenses. Fritz Lang pudo haber sido uno de los jugadores, pero como buen artista primó su individualismo frente a una hipotética idea de asociación, ya que en los Estados Unidos había que contar con el elemento competitividad y el fenómeno "hacer dinero", algo desconocido hasta entonces por los intelectuales alemanes ya consagrados en su país. Había una norma que para muchos primaba sobre todo: había que sobrevivir.

Si años más tarde hubiera habido alguna otra posibilidad, aunque fuera remota, de que la Cultura de Weimar renaciera en alguna parte, el lugar habría sido la Alemania del Este (32). El Gobierno de la Alemania Oriental hizo verdaderos esfuerzos por ayudar a aquellos intelectuales y artistas. A diferencia de la Alemania del Oeste, los orientales tenían una política cultural definida y en un principio pareció que se iba a utilizar la tradición de Weimar en la reconstrucción del nuevo Estado. La pretensión era contar con todos los intelectuales de talla, fueran o no comunistas. Así contactaron con Bertolt Brecht, Feuchtwanger, Heinrich Mann. Todos podían colaborar en la reconstrucción de la nueva Alemania Democrática.

Pero este intento de resurrección de Weimar en la Alemania Oriental sólo fue un espejismo. En 1948 el control y la censura eran rígidos y hacia 1949 la cultura estaba totalmente estalinizada. El espíritu crítico, el clima de tolerancia que distinguió a la República de Weimar suponía un contraste demasiado violento con la atmósfera de obediencia ciega e incuestionable que se respiraba. El espíritu vanguardista y la música de los años veinte estaban prohibidos, así como los textos de los marxistas occidentales. Las autoridades de Alemania Oriental admitieron que la Cultura de Weimar había supuesto un papel importante en la lucha contra los regímenes burgueses-fascistas, pero censuraron que al no tomar contacto con la clase trabajadora, pues había sido simplemente el producto de una élite intelectual, no había escapado de la confusión ideológica de los años veinte, por lo que nunca habían llegado a identificarse con los verdaderos valores del marxismo-leninismo.

Weimar revivió en el mundo occidental en los años sesenta con el nacimiento de la "Nueva Izquierda". Se reimprimió casi toda la literatura marxista de los años veinte. Se redescubrió la Escuela de Frankfurt y a Walter Benjamin. Se pusieron de moda los primeros escritos de Lukács y las obras de Siegfried Kracauer, los debates

sobre psicoanálisis y marxismo, la estética marxista y la pintura de George Grosz. Se desenterró el Expresionismo y se organizaron exposiciones sobre la Bauhaus con gran éxito.

Este interés en los años sesenta sobre la Cultura de Weimar ponía de manifiesto el desierto cultural que existió tanto durante la época de Adenauer como bajo del Tercer Reich. El *revival* de Weimar se extendió hasta Tokio, París, Londres y Nueva York. Bertolt Brecht y la Bauhaus eran el símbolo. Lukacs, Walter Benjamin y Wilhelm Reich eran los nuevos dioses de la intelectualidad de izquierdas del mundo entero.

Weimar fue tiempo de experimentos más que descubrimientos, que suelen producirse en épocas de calma, reflexión y paz interior, pero resultó un periodo excitante, lleno de vida, y aunque su atractivo llegó a ser universal, según Laqueur (33) es difícil que pueda repetirse.

1.3. EL CINE ALEMAN DE LOS AÑOS 20 Y 30. METROPOLIS

El cine alemán de los años 20 y 30 produjo muchas películas que ni siquiera deberían catalogarse como tales, pero a su vez y paralelamente hubo un tremendo desarrollo de nuevas técnicas de filmación. A pesar de la mala calidad de las películas producidas, su efecto fue beneficioso, pues ayudó a que el público se interesara cada vez más por el cine y éste llegara a convertirse en el más popular de todos los medios de comunicación. Como muestra de ello, hacia 1914 había unos dos mil cines en toda Alemania y unos mil entre Austria y Hungría y todos ellos necesitaban tener películas que proyectar cada semana.

Max Reinhardt se interesó por el nuevo medio y podría considerarse como la primera obra de arte en cine su *Der Student von Prag* de 1913 sobre el tema *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (1812) relato de Adelbert von Chamisso (1781-1838) que es la historia del hombre que pierde su sombra. Esta película fue muy cara para los estándares de la época, pues costó cinco mil dólares producirla y fue la primera película alemana de la que se tuvo noticia en el extranjero. Alemania no fue una nación exportadora, sino más bien importadora de películas extranjeras, la mayoría traídas de Francia. Esta fuente se secó con el comienzo de la guerra, lo que proporcionó nuevos bríos a la industria cinematográfica alemana para producir sus propias películas.

Al entrar los Estados Unidos en la guerra se difundieron por todo el mundo las películas americanas antialemanas por lo que las autoridades alemanas pensaron que sólo una enorme organización podría contraatacar esa campaña. Para ello, el general Ludendorff en persona recomendó la unión de todas las pequeñas compañías de producción para sumar esfuerzos. Así, en 1917, el Alto Mando Alemán, con ayuda

de financieros, de la Messter Film, de la Unión de Davidson de las compañías controladas por la Nordisk y de un grupo de bancos, fundó una nueva empresa, la Universum Film A.G, (UFA), con la misión de hacer propaganda a favor de Alemania (34). Pero aparte de la inyección de dinero había que elevar la calidad de las películas para poder competir. Con ese fin se reunió un equipo de productores, directores y actores de talento y se comenzó a organizar la ofensiva cinematográfica con toda minuciosidad. Con gran sentido del *marketing* inició su penetración en la Ucrania ocupada, en marzo de 1918.

Pero el Gobierno no había contado ni con la derrota ni con la revolución. La UFA tuvo que ser transferida, el Reich renunció a su participación, y el Deutsche Bank adquirió la mayoría de las acciones. Esto no supuso un cambio de orientación y se siguió con los programas nacionalistas y conservadores del régimen anterior. Sólo se produjo un leve cambio, vista la situación interna del país. Los filmes producidos debían dejar claro que la Alemania de la UFA no tenía nada que ver con la Alemania de los socialistas.

Las películas alemanas de posguerra tuvieron grandes problemas con el rígido *boycott* internacional. Para superarlo, la UFA se aseguró derechos de proyección en las salas comerciales cinematográficas de España, Suiza, Holanda y otros países neutrales.

La censura era menos estricta en Alemania que en otros países y *El Angel Azul* (1930) y *La Opera de Tres Peniques* (1931) no pudieron exhibirse en Francia en su momento. *Die freudlose Gasse* (1931) fue prohibida en Gran Bretaña y tampoco hubiera pasado el Comité de censura americano. Los contenidos de las respectivas obras literarias en las que se basan las películas *El Angel Azul* (1930), *Berlin Alexanderplatz*

(1931) como *La Opera de Tres Peniques* (1931) fueron suavizados al ser llevadas a la pantalla, pues el cine que se hacía estaba destinado como entretenimiento de cientos de miles de personas, por lo que se evitaba tocar temas que pudieran provocar el debate y la controversia, dejando los temas políticos muy en segundo plano, de forma casi subliminal.

El Gabinete del Doctor Caligari (1919), guión original de Janowitz y Carl Mayer, dirigida por Robert Wiene, es un ejemplo claro del miedo a producir películas que hicieran demasiado impacto en el público. *Doctor Caligari* es una historia de terror con un argumento abiertamente revolucionario en la que se denuncian los abusos del poder por parte del Estado, encarnado en el Dr. Caligari, personaje que representa la autoridad ilimitada que deifica el poder por sí mismo y que para satisfacer su ansia de dominación viola cruelmente los valores y derechos humanos (35).

Césare, el sonámbulo asesino que bajo hipnosis comete los crímenes que le indica Caligari (representación del poder), no es más que una víctima y simboliza el pueblo. Es un hombre que, al igual que el ciudadano obligado por el Estado a hacer el servicio militar obligatorio, se ve forzado a matar y a ser matado. Según Kracauer (36) el sentido revolucionario de la historia se revela al final, al presentar a Caligari, ya reducido con camisa de fuerza, como el psiquiatra director del manicomio: "la razón maneja al poder irracional". Pero el productor no quiso que la película terminara así, como era el deseo de sus autores, por lo que al final el narrador está loco y tiene que ser encerrado, mientras que el director está perfectamente cuerdo y escuchando la historia del paciente tiene la impresión de que puede curarle (37).

"At least I recognize his mania
He believes me to be the mythical Caligari
Astonishing! But I think I know how
to cure him now" (38)

Caligari se estrenó en Berlín en el Marmorhause el 27 de febrero de 1920 con un acompañamiento musical que incluía selecciones de Schubert y Rossini. No tuvo un éxito inmediato por lo que en los quioscos de Berlín se anunció mediante grandes carteles expresionistas con la leyenda *Wo ist Caligari* en un intento de despertar la curiosidad del público y familiarizarle con el personaje. Los críticos alemanes la elogiaron con entusiasmo.

Aunque nacido en Austria (1890) Fritz Lang se educó en Alemania y tenía la ciudadanía alemana. Rehusó acomodarse a los deseos de su padre y ser arquitecto y dejó Austria para estudiar pintura en Munich. Más tarde e influenciado por amigos decidió empezar a viajar a través del mundo llegando a visitar lugares exóticos como el entonces Lejano Oriente. Volvió a Europa en 1911 y vivió como los bohemios de la época asentándose finalmente en París donde subsistió pintando. El estallido de la Primera Guerra Mundial le hace tener que salir de París y volver a Viena donde se incorpora al Ejército. En su etapa en París empieza su gran interés por el cine y comienza a escribir guiones en el hospital donde estuvo ingresado por heridas de guerra. En 1918 Lang firma un contrato con Eric Pommer para la Compañía Decla en Berlín, donde empezó primero como actor y luego como guionista, pero pronto empezó a dirigir películas. Se casó con la escritora Thea von Harbou quien fue su compañera y colaboradora en la mayor parte de la producción de su etapa alemana, hecho que curiosamente no ha sido resaltado por los estudiosos de Fritz Lang, ni por los que defienden su obra a ultranza, Lotte Eisner o Fernando Mendez-Leite ni por sus más furibundos críticos, como Kracauer. De hecho, Thea von Harbou colaboró como co-guionista en las siguientes películas de la etapa alemana:

**Die Spinnen* (Parte I) (1919) Director/guionista - Fritz Lang

**Hara Kiri* (1919)

- **Die Spinnen* (Parte II) (1919) Director/guionista - Fritz Lang
- **Das Wandernde Bild* (1919) Director Fritz Lang. Guión Fritz Lang/Thea von Harbou
- **Vier um die Frau* (1920) Director Fritz Lang. Guión Fritz Lang/Thea von Harbou
- **Der Müde Tod* (1921) Director Fritz Lang. Guión Fritz Lang/Thea von Harbou
- **Dr. Mabuse, Der Spieler* (Parte I)(1922), Director Fritz Lang. Guión Fritz Lang/Thea von Harbou
- **Die Nibelungen* (1924) Director Fritz Lang Guión Fritz Lang/Thea von Harbou
- **Metropolis* (1926) Director: Fritz Lang. Guión Fritz Lang/Thea von Harbou. Basado en un libro de Thea von Harbou.
- **Spione* (1928) Director Fritz Lang. Guión Fritz Lang/Thea von Harbou. Basado en un libro de Thea von Harbou.
- **Die Frau im Mond* (1929). Director Fritz Lang. Guión Fritz Lang/Thea von Harbou. Basada en un libro de Thea von Harbou.
- **M* (1931) . Director: Fritz Lang. Guión Fritz Lang/Thea von Harbou
- **Das Testament des Dr. Mabuse* (1933). Director Fritz Lang. Guión Fritz Lang/Thea von Harbou.

Hay una discrepancia entre los críticos y biógrafos en cuanto a la adjudicación de la autoría de los guiones pues, por ejemplo, Eisner hace figurar en su biografía a Lang como co-autor con von Harbou del guión de todas ellas, sin embargo, otros autores como Jensen sólo menciona a Lang como co-autor en dos de ellas, *Das Wandernde Bild* y *Vier um die Frau*, haciendo figurar en el resto únicamente como guionista a Thea. Asimismo, Eisner no refleja en su biografía el hecho de que algunas de ellas estén basadas en novelas de la propia Thea, sugiriendo incluso que Thea escribió *Metropolis* después de que fuera estrenada la película. Con todo resulta, cuando menos extraño, ese velo de silencio que se ha extendido sobre la figura de Thea von Harbou.

Como muchos otros directores alemanes Lang tenía una gran experiencia en arquitectura y pintura y le obsesionaban la estética y la minuciosidad en el rodaje de las películas. Quería un producto perfecto, estético, experimentando con la formas para hacer *arte* a diferencia de los directores americanos que relacionaban la bondad de la película con el éxito en taquilla. Las revistas de cine alemanas de los años veinte reflejan este interés y seriedad hacia el nuevo arte del cine.

Según E. Ann Kaplan (39) en estas revistas de cine se refleja la opinión de los críticos sobre el cine de Fritz Lang y alaban su imaginación, su creatividad y sus experimentos. *Der müde Tod* (1921) fue valorada por su tema y por el uso creativo del cine como medio; la película *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) fue favorablemente criticada por sus incisivos comentarios sobre la decadencia de Alemania, mientras que con *Die Nibelungen* (1924) según la mayoría de los críticos Lang alcanzó la cumbre de su carrera. Tanto *Metropolis* (1927) como *Die Frau im Mond* (1929) fueron irregularmente aceptadas; sin embargo *M* (1931) fue recibida con entusiasmo y se dijo que había marcado un hito en la historia del cine. Lamentablemente Lang no pudo proseguir su cine en Alemania debido a la subida de Hitler al poder y su segundo film *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932) no fue exhibido en Alemania en su momento porque los nazis pusieron objeciones a su crítica social. A Hitler le gustaban enormemente *Die Nibelungen* y *Metropolis* y en sus planes figuraba hacer de Fritz Lang el cineasta del Tercer Reich.

Otras películas del decenio 20-30 fueron:

Der Golem (1920) dirigida por Paul Wegener

Anna Boleyn (1920) dirigida por Ernst Lubitsch

Das Wachsfigurenkabinett (1924) dirigida por Paul Leni

Der letzte Mann (1924) dirigida por F. W. Murnau

Variete (1925) dirigida por Edwald A. Dupont

Faust (1926) dirigida por F. W. Murnau

Berlin, Sinfonie der Grosstadt (1927) dirigida por Walter Ruttmann

Die Buchse der Pandora (1929) dirigida por G.W. Pabst

Die Weisse Holle vom Piz Palu (1929) dirigida por Pabst y Arnold Fanck.

Misticismo y magia son las dos oscuras fuerzas que en determinadas épocas de la Historia han atraído a los alemanes y que resurgieron con gran fuerza en los campos de batalla, donde morían los jóvenes alemanes en lo mejor de sus vidas. Este nuevo estímulo hacia el heroísmo se añadió a la vieja atracción hacia todo lo que sea oscuro e indeterminado, hacia la reflexión especulativa, llamada *Grubelei* que culminó con el Expresionismo. La constante inseguridad explican el entusiasmo con que los artistas alemanes se unieron a este movimiento nacido hacia 1910 extendiéndose rápidamente y barriendo los principios que habían inspirado las corrientes artísticas hasta entonces (40).

El Expresionismo según Kasimir Edschmid en *Ueber den Expressionismus in der Literature* es una reacción contra el *atom-splitting* del Impresionismo el cual refleja las ambigüedades iridiscentes, las diversidades inquietantes y los *hue* efímeros de la naturaleza. A su vez, el Expresionismo se sitúa frente al Naturalismo con su afán por registrar simplemente las acciones de la vida diaria y limitarse a fotografiar la Naturaleza. El mundo está ahí para ser visto, lo que importa es el carácter subjetivo de la visión y sería absurdo reproducirlo pura y simplemente como es. El Expresionismo no ve, tiene visiones. La cadena de hechos, casas, seres, hambre, no existe. Sólo existe la visión interior que ellos provocan (41).

Mientras que *Caligari* representa la parte más oscura del Expresionismo con su referencia a la locura, *Metropolis*, dirigida por Fritz Lang en 1926 con un guión basado en el libro de Thea von Harbou, realza la importancia de lo espiritual como opuesto a lo material y la posibilidad de que a través de la destrucción surja un mundo nuevo y mejor. La desaparición del orden antiguo tendrá como resultado el surgimiento del Hombre Nuevo y el establecimiento en la tierra del Reino del Amor.

El Expresionismo en su estado más puro está reflejado en dos películas fundamentalmente: *El Gabinete del Doctor Caligari* y *Metropolis*, ya citadas. Estas dos películas fueron la semilla del desarrollo posterior del cine alemán y ambas representan el comienzo y el fin de la era Expresionista. Ambas fueron pioneras y ambas influyeron en muchas otras sobre todo en lo que se refiere al uso de interiores y en la suave, casi inexistente iluminación, en la decoración estilizada y en las tomas desde ángulos sorprendentes.

Según Fritz Lang la idea de *Metropolis* surgió en su primera visita a Nueva York en octubre de 1924. A su vuelta a Alemania se reunió con su esposa Thea von Harbou y juntos escribieron el argumento basándose en el libro de ésta última.

El poder purificador del sacrificio y la creencia de que a través de la destrucción surgirá una nueva Humanidad en la que el amor entre todos los hombres será una característica universal son ideas defendidas por el dramaturgo Georg Kaiser, especialmente en su trilogía *Gas* (1917-20): *Die Koralle*, *Gas I* y *Gas II*. Asimismo los decorados y puesta en escena expresionistas usados en *Metropolis* recuerdan también la influencia de Kaiser.

"The Expressionist emphasis on the dynamic element, ecstatic gesturing and impulsive movement, is also evident in Lang's portrayal

of crowds which move in great geometric patterns to become an integral part of the modernistic architecture"(42).

Para la fotografía, Lang contó con la inestimable ayuda de Karl Freund, un director de cine de gran creatividad, autor de *Der letzte Mann* y *Varieté*. Fue el precursor de lo que se conoce hoy en día como *efectos especiales*. En *Metropolis* hay una escena en la que tiene lugar una conversación entre el Amo de Metrópolis y el ingeniero-jefe, cuya imagen aparece en una pantalla de televisión. Primero se rodó al ingeniero y luego se proyectó su imagen al revés por medio de un proyector en la pantalla en blanco de la televisión.

La Torre de Babel fue uno de los grandes retos que superaron Freund y Lang. Necesitaban seis mil figurantes con la cabeza rapada y no encontraban suficientes actores que quisieran hacerlo. Tuvieron que acudir a los desempleados quienes accedieron a afeitarse la cabeza. Aún así solo consiguieron mil a los que fotografiaron seis veces.

Los trucos mecánicos estuvieron a cargo de Gunther Rittau y Eugene Shufftan; el primero fue el creador del robot y el segundo el inventor de un sistema muy ingenioso de espejos que permite simular estructuras gigantescas mediante pequeñas maquetas y que se utilizó en trece escenas de *Metropolis* (proceso *Shufftan*).

La escena de la inundación fue rodada por Freund acentuando el horror de las aguas llegando a todas partes, subiendo la cámara a un columpio, fotografiando el agua conforme salía a borbotones por las puertas. El cameraman estaba dentro de un compartimento especial con sus ayudantes y aparatos de iluminación, mientras que Lang

con un megáfono les animaba a que se acercaran a los chorros de agua para filmarlos. El propio Lang en la entrevista que le hace Peter Bodganovich cuenta cómo en *Metropolis* rodó la simulación de una explosión:

Puse la cámara en un columpio (el operador la había atado a su pecho) y la balanceamos hacia el actor que estaba sintiendo el estallido. Empezó a caer hacia atrás en el momento en el que la cámara se columpió hacia él y se apretó contra el muro; entonces la cámara retrocedió a su primera posición, con lo que se conseguía la sensación de una explosión (43).

Asimismo resulta sorprendente la escena del laboratorio en la que se detalla la creación de un robot con una impresionante exactitud técnica. También es sobresaliente la dirección de actores, pues Lang era muy exigente y perfeccionista para este menester. Sólo la escena de amor en las catacumbas entre los protagonistas Brigitte Helm (María) y Gustave Frolich (Freder) les llevó dos días hasta que Lang estuvo satisfecho de su interpretación.

Metropolis fue la producción más cara de la UFA hasta esa fecha. Sólo en salarios se gastaron más de un millón y medio de marcos. El rodaje duró trescientos diez días y sesenta noches, con un total de más de treinta y seis mil hombres, mujeres y niños utilizados ante las cámaras, aparte de los actores profesionales.

El desastre financiero fue de tal calibre que hubo que solicitar un préstamo de cuatro millones de dólares a dos productores americanos, Famous Players y Metro-Goldwyn. Al finalizar la producción la compañía debía más de cuarenta millones de marcos al Banco Alemán y a otras entidades, por lo que el futuro financiero de la UFA dependía del éxito de *Metropolis*. Sin embargo las críticas no fueron especialmente elogiosas y aunque se alabaron las cualidades visuales y técnicas de la película, el contenido social fue juzgado sensiblero y fácil. El propio Lang fue muy exigente con su

obra y dijo de ella que era pueril (44). Así pues, aunque el número de espectadores fue elevado -diez mil personas en espera de entrada en el cine Rialto de Nueva York-, los ingresos obtenidos por su proyección no cubrieron la tremenda inversión, siendo en definitiva la causa del hundimiento de la antigua UFA.

La reedición de la película en los Estados Unidos para acomodarla al público norteamericano tuvo lugar antes de su estreno en los Estados Unidos en el año 1927. De los diez y siete rollos originales los montadores americanos cortaron alrededor de siete, por lo que muchas escenas resultaron confusas, escenas en las que los personajes aparecen y desaparecen sin dejar rastro (45). No queda claro por qué el Amo de Metrópolis desea que los obreros pierdan la confianza en María, pues ésta predica paz y paciencia entre los trabajadores rebeldes, lo que debería interesarle aunque, según Jensen este aparente contrasentido ya se presenta en la novela de Thea von Harbou, por lo que no debe achacarse a los montadores americanos.

Jensen afirma que el crítico Randolph Bartlett del *New York Times* en su artículo "German Film Revision Upheld as needed here" del 13 de marzo de 1927, defendió la reedición, pues según Bartlett

"los alemanes adolecen de falta de interés en la veracidad dramática o son de una ineptitud extraordinaria. Los motivos brillaban por su ausencia... o eran extremadamente ingenuos." (46)

Bartlett relata que en un plano se mostraba una hermosa estatua de un busto femenino con su nombre HEL en la base. Los reeditores pensaron que este nombre podía provocar la hilaridad de un público de habla inglesa (en inglés *hell* puede significar infierno o algo peor), por lo que eliminaron este pasaje, cortando así todas las referencias a un importante detalle argumental sin proporcionar ningún elemento

alternativo que explicara las acciones derivadas. Después de esta mutilación, Lang prometió no dirigir nunca en los Estados Unidos.

En este filme del año 1926 se tratan temas que hoy en los albores del siglo XXI son de rabiosa actualidad, como es el de la dualidad de la naturaleza humana, es decir, la división de cada individuo entre lo mental y lo físico. Un reducido número de personas usa su cerebro, mientras que la masa utiliza sólo los músculos; los primeros disfrutan de una posición privilegiada, mientras que los segundos trabajan en las tinieblas.

El arranque de la película no puede ser más espectacular. Una serie de líneas diagonales aparecen desde los lados de la pantalla y sobre un fondo de rascacielos y carreteras aéreas forman la palabra METROPOLIS. La luz se filtra a través de las letras construyendo figuras en forma de prisma, mientras que en el fondo surgen las torres y los bloques de edificios de la ciudad. Las luces y sombras evolucionan fundiéndose y encadenándose con las grandes máquinas. Gigantescos pistones en forma de pirámide que ascienden y descienden rítmicamente, ruedas que giran, aisladores eléctricos, ejes y cojinetes. Una válvula gigantesca que cierra una inmensa caldera llena de vapor que se desplaza lentamente hacia adelante y hacia atrás. Un enorme reloj de solo diez horas y un trabajador exhausto que con grandes esfuerzos apenas puede controlar la máquina principal. Aparece el primer subtítulo: *El turno de día*. Se alzan unas puertas enrejadas y una columna de obreros penetra por un extremo mientras otra sale por el lado opuesto. La gran máquina se alimenta de obreros miméticamente uniformados de oscuro, con gorras caladas que no permiten distinguir sus rostros. Van marchando en rítmica y silenciosa procesión (47).

En el año 2000, Freder, el hijo del dueño de Metrópolis, se rebela contra su padre y los de la clase dominante, a la que él pertenece, una aristocracia perezosa e indolente que malgasta su tiempo en juegos inútiles que se desarrollan en sofisticados jardines con pavos reales y plantas exóticas, mientras los trabajadores en los subterráneos de la ciudad trabajan agotadoramente sin ver la luz del sol. La rebelión es en principio abortada por María, hermosa joven con gran carisma entre los trabajadores a quienes insta a esperar la llegada de un mediador ante el poder máximo.

Los nombres propios sugieren o hacen pensar en referencias religiosas, comenzando por los propios nombres de los personajes: El padre es John Frederesen (John-Joh-Jeovah), María (la Virgen María), Freder (asociable a paz, en alemán), Rotwanger (rojo, maldad). María anuncia la llegada de ese Salvador (Freder) y ella misma es a la vez una dualidad, la madre virginal y la pecadora. Y en el primer plano en el que aparece este personaje nos hace pensar en una iglesia y ella situada en un altar. Freder-Jesucristo sustituye al agotado trabajador en la máquina del reloj, cargando él mismo con el trabajo/culpa de toda la humanidad.

El Amo de Metrópolis se entera de los planes de los trabajadores y ordena al malvado científico Rotwanger que construya un robot maléfico con la apariencia de María para poder confundir así a los obreros. La simulación funciona y la muchedumbre destroza las máquinas causando una gran inundación. Al comprobar el desastre originado y temiendo que los niños se hayan ahogado, los rebeldes queman el robot/María. Pero Freder y la verdadera María habían salvado a los niños. Rotwanger persigue a María por la Catedral para matarla, pero finalmente cae al vacío desde una de las torres. Al ver a su hijo en peligro el patrón accede a escuchar a los trabajadores en una escena final muy emotiva.

Según Kracauer (48) externamente podría parecer que Freder había convencido al poderoso dueño de Metrópolis para dialogar con los trabajadores y llegar a un acuerdo, pero en realidad la concesión que hace es solo una tregua para ganar tiempo y lo cierto es que con su hijo como mediador y secundado por María puede dominar al pueblo. Al dejar paso libre al corazón, el Amo de Metrópolis puede hacer llegar más fácilmente sus insinuaciones al pueblo.

Freder es un héroe típico de Lang que se mueve entre dos alternativas, luchando entre el bien y el mal, contra lo humano (las masas obreras y su padre) y lo inanimado (la inundación). María afirma que el corazón tiene que mediar entre la cabeza y la mano. Según esto, Freder sería el corazón; él representa el impulso y las emociones, mientras que el padre sería la cabeza y los trabajadores, la mano.

En el final, Lang evoca al corazón como la solución para la lucha de clases, para los enfrentamientos patrono-obrero y con esta solución simplista hace triunfar al hombre sobre la máquina.

Con todo, el carácter innovador de la película causó un gran impacto, incluso en las altas esferas y Lang fue convocado a un encuentro con Goebbels en el Ministerio de Propaganda para hablar con él sobre la película *Metropolis* y los proyectos que tenía Hitler sobre el cine en el Tercer Reich. Años después, Lang contaría el contenido de esta entrevista a Alfred Eibel (49), a la que también se hace referencia en el artículo "Fritz Lang" del *New York World Telegram* del 11 de junio de 1941 (50).

Fritz Lang y su esposa Thea von Harbou habían seguido la carrera del asesino Peter Kurten, detenido en Mayo de 1930 con la colaboración de los vecinos, por una serie de asesinatos en Düsseldorf, y decidieron escribir un argumento al respecto.

Fritz Lang siempre se mostró muy satisfecho de la película *M* (1931) y siempre comentó que había tenido una excelente acogida en numerosos países. Es asimismo su primera película hablada y según sus propias declaraciones (51) el paso del cine mudo al cine sonoro no le causó ningún problema. En esta entrevista, Fritz Lang hace las siguientes puntualizaciones:

- 1) Es la primera vez que se prolonga una frase en la escena siguiente.
- 2) Es la primera vez que se utiliza el diálogo en dos escenas en contrapunto (la conferencia de los delincuentes y la de los altos funcionarios de la policía) de tal forma que el conjunto resulta un todo coherente. Es decir, que cuando por ejemplo, uno de los delincuentes comienza una frase, un funcionario la termina en lo que se refiere al *sentido* de la frase y al revés.

Según Lotte Eisner (52) la película *M* iba a ser titulada en un principio *Moerder unter uns* pero cuando Lang empezó con los preparativos de la película e intentó alquilar los estudios del Staaken Zeppelinhalle para las escenas de movimiento de masas le fue negado el permiso pues el título podía tener un doble sentido.

El propio Lang aclara esta situación en la entrevista ya citada (53). Dice que, exasperado porque el gerente no le daba la razón del porqué no le alquilaban el estudio, cogió al gerente por la solapa de la chaqueta y notó algo duro: llevaba la insignia del partido Nacionalsocialista. Insistió de nuevo en por qué no podía hacer una película sobre un asesino de niños. El gerente se extrañó de la explicación pues los nazis creían que el título original *Moerder unter uns* se aplicaba a los pertenecientes al partido Nacionalsocialista.

Estaba claro que si algún día los nazis tomaban el poder y gobernaban el país las cosas iban a cambiar radicalmente y la época liberal de Weimar iba a dar paso a una pérdida de libertades en todos los terrenos, incluido el cine.

1.4. EL NACIONALSOCIALISMO Y EL CINE ALEMAN

Una de las características comunes a cualquier estado totalitario es la aspiración al control absoluto de los medios de comunicación y, de todos ellos, el más importante para el Tercer Reich fue el cine. Goebbels y Hitler creían firmemente que el cine alemán tenía como misión ser la vanguardia de las tropas nazis en la conquista del mundo.

Los nazis estaban interesados en contar con un sistema de evaluación de su capacidad de manipulación del pensamiento y de las creencias de la población. Se llevó a cabo un programa de evaluación, con resultados desiguales, mediante los informes semanales del SD - *Sicherheitsdienst der SS* - desarrollados por primera vez en 1940 como indicadores científicos de la opinión pública. La mayoría de estos informes SD se referían a los *Staatsauftragsfilme*, películas subvencionadas por el Gobierno con desproporcionadas cantidades de dinero y una enorme publicidad. Estas películas no siempre eran abiertamente políticas; estaban clasificadas como *Tendenzfilme*, término utilizado durante el Tercer Reich para indicar que debían contener mensajes claramente nacionalsocialistas sin mencionar de manera necesaria el nacionalsocialismo, pero tratando temas y principios identificables con el nazismo. Esta propaganda se distribuía no sólo a través de los *Staatsauftragsfilme*, sino también mediante cortos de temas culturales, documentales y noticiarios (*Deutsche Wochenschauen*).

La propaganda nazi cinematográfica para la guerra fue de tres tipos: Noticiarios semanales - *Blitzkrieg im Westen* -, largometrajes sobre la campaña de Polonia - *Feuertaufe* - y largometrajes sobre la de Francia - *Sieg im Westen* -.

Las características principales del cine de propaganda nazi eran:

1) Fidelidad a la realidad. En lugar de escenificar escenas de guerra, se tomaban escenas reales en el campo de batalla, siendo así tremendamente realistas y haciendo participar al espectador en la misma. Consecuencia lógica fue el elevado número de bajas entre los reporteros cinematográficos.

2) Considerable longitud de los noticiarios, aproximadamente unos cuarenta minutos.

3) La rapidez en traer los negativos desde el frente para su distribución por toda Alemania. Cada noticiario oficial del frente debía ser presentado el mismo día en todo el Reich. Asimismo se preparaban versiones en diferentes idiomas para la exportación al objeto de minar la resistencia de pueblos y gobiernos extranjeros.

El desarrollo del montaje en el cine recibió un gran impulso gracias, paradójicamente, a los métodos de propaganda nazi. Explotaron todos los recursos imaginables del montaje. Kracauer afirma que estaban obligados a hacerlo así porque la propaganda nazi no podía tener el mismo espíritu que la propaganda de las democracias, dirigida a la comprensión de la audiencia; muy al contrario, había que intentar suprimir la facultad de pensar, pues el raciocinio hubiera socavado el sistema (54).

La tradición del arte del montaje se remonta en Alemania a los años anteriores a 1933. Los alemanes por tanto dominaban los tres medios fílmicos de comentario, imagen y sonido, explotando al máximo cada medio, con el resultado de concatenación de distintos significados por diferentes medios. Con el comentario se expresa con palabras las ideas que no se pueden comunicar por imágenes (*flashback* históricos, la estrategia de la batalla, etc.) y parecen elaborados más para impresionar que para informar. Así el anuncio de una acción es inmediatamente seguida por su

resultado, transmitiéndose de esta forma al público la sensación de facilidad de ejecución, aumentando la impresión de invencibilidad de los alemanes. Los mapas animados apelan directamente al subconsciente. Estos mapas acompañan a las explicaciones estratégicas y son la espina dorsal de los filmes de campaña. Mediante flechas y líneas móviles se marcan los éxitos bélicos.

"Al parecerse a gráficos de proceso físico, se muestra cómo todos los materiales conocidos son quebrados, penetrados, empujados y devorados por uno nuevo, demostrando así la superioridad alemana de la manera más espectacular" (55).

Las imágenes, excepto en algunas secuencias, no tienen carácter informativo, probablemente para no desvelar operaciones militares. Cada vez que la artillería entra en acción, aparecen las piezas disparando en rápida sucesión. Las batallas se desarrollan en lugares indeterminados, confundiendo así el tiempo y el espacio. La música resulta de enorme importancia pues ayuda a profundizar en los efectos conseguidos o a cambiar el significado de las cosas.

"La música y solo la música logra transformar un tanque inglés en un juguete" (56).

El comentario y las imágenes de los dos filmes de campaña *Feuertaufe* y *Sieg im Westen* colaboran a hacer propaganda de las virtudes marciales alemanas: valor, habilidad, técnica e infatigable perseverancia. En ambas películas se muestra el lado humano del soldado alemán con escenas cotidianas de soldados comiendo, riendo, escribiendo cartas, pues esto conecta con los sentimientos elementales del público y como

"puntas de lanza meten una cuña en las líneas de defensa del yo íntimo y cuando éste se repliega en regresión, lleva consigo la insidiosa propaganda totalitaria que conquista así importantes posiciones del subconsciente" (57).

1.4.1. *Der Triumph des Willens* (1935)

"Veinte años después del estallido de la Primera Guerra Mundial.

Diez y seis años después del comienzo del juicio de Alemania.

Diez y nueve meses después del renacimiento de Alemania.

Adolph Hitler voló a Nuremberg para reunirse con sus enfervorizados seguidores."

Este texto sobreimpreso sobre el águila del Reich es el comienzo de la película de propaganda nazi *Der Triumph des Willens*, dirigida por Leni Riefenstahl en 1935 para recoger los momentos de la Convención de Nuremberg, en la que los acompañamientos de masas enardecidas y de ondeantes svásticas sirven para representar "el falso colectivo que los gobernantes nazis crearon y organizaron bajo el nombre de Alemania." (58)

Las escenas de movimientos de masas se basan fundamentalmente en la película de Fritz Lang *Die Nibelungen* (1924) (59).

La mitología ha tenido siempre una gran influencia en el pensamiento alemán. Los gobernantes nazis utilizaron la mitología germánica de modo consciente para su propaganda contribuyendo así al reforzamiento de una muralla intelectual contra la invasión de las ideas democráticas occidentales. Al comienzo de la película de propaganda *Der Triumph des Willens* (60) se muestra el avión de Hitler sobrevolando Nuremberg a través de nubes blancas, reencarnando a Odín atronando desde el cielo. No hay palabras, sólo música marcial e himnos.

Parece paradójico que *Triumph des Willens*, el film que mejor relata las relaciones de padre, camarada, déspota y semi-dios se hiciera en contra de la opinión de Goebbels, más partidario de propagandas más sutiles (61).

La directora contó con treinta equipos de cámaras servidos por dieciseis operadores y otros tantos asistentes. Se utilizaron cuatro camiones completos de sonido,

ciento veinte asistentes para el rodaje, y se emplearon nuevas técnicas de fotografía de gran angular y lentes telescópicas para recoger las reacciones de las masas. El resultado fue una manipulación de la realidad que supuestamente asumía el carácter de un documental real. Según Welch (62) las escenas fueron ensayadas previamente al objeto de resultar verosímiles y convencer al mundo de la unidad, el orden y la determinación del movimiento nacionalsocialista y de la lealtad inquebrantable del pueblo hacia su líder.

"Far below the city is radiating. Boundless masses of people stare into the sky. There! as close as the clouds on the sun-golden firmament the speeding shadow becomes larger, approaches. Thundering, it circles over the city. An aeroplane. The aeroplane. The Führer is arriving!" (63).

El documental *Triumph des Willens* dura dos horas y se rodó en 1935, teniendo lugar su estreno en el Ufapalast de Berlín el 29 de marzo de 1935. Entre los asistentes al estreno figuraban diplomáticos extranjeros, generales del ejército y oficiales de alta graduación del Partido Nazi, que recibieron previamente un excelente programa descriptivo.

El film es el movimiento total, que hace que el espectador se sienta integrado en la acción; es uno más en el desfile. A la vez es un modelo de sincronización en el tiempo. Está estructurado como un documental narrativo en el que durante los primeros veinticinco minutos sólo hay imágenes y sonido directo. A partir de aquí, discursos a cargo de diversos líderes, entre ellos de Goebbels, Ministro de Propaganda, de Lutz, nuevo Jefe de las SA y de Hierl, líder del Frente Laboral.

Es de destacar la escena en la que cincuenta y dos mil integrantes del *Arbeitsdienst* se reúnen en el *Campo Zeppelin* portando espadas para reafirmar su lealtad al líder en una demostración mística de masas en la que uno habla y los demás le contestan como en el coro de una celebración religiosa (64).

Otra ceremonia importante planeada y filmada cuidadosamente como las demás fue la de la "bandera ensangrentada" (65) en la que Hitler unge con esta bandera teñida con la sangre de los mártires nazis del fracasado Golpe de Estado de 1923 a las nuevas banderas del nacionalsocialismo, a modo de bautismo, enlazando así el pasado y el presente.

La cámara sobrevuela las tiendas de campaña de la juventud hitleriana; los jóvenes son filmados aseándose, ayudando a peinarse unos a otros, sonriendo, jugando, siempre transmitiendo la sensación de felicidad y alegría. Escenas con campesinos vestidos con sus trajes regionales en las que las mujeres miran con adoración erótica a su líder. El pueblo saludando enfervorizado, casi en estado de catársis colectiva. "Este film presenta la realidad alemana espectacularmente adulterada" (66). En la noche, hogueras y fuegos artificiales para conmemorar el cierre de la Convención.

La directora del documental, Leni Riefenstahl, afirmó que el "triunfo" descrito en la película tiene dos vertientes, el triunfo de una Alemania fuerte y el de la voluntad del líder. Los elementos que se resaltan a lo largo del filme son los edificios antiguos, las estatuas, las svásticas y, sobre todo, a Hitler con el cielo y las nubes como fondo, siendo fotografiado en todos los perfiles y planos posibles, incluso por detrás, enfocando su brazo extendido en el saludo nazi. Otra vez se rueda el coche del líder saliendo de la oscuridad de un túnel donde fuera, en la luz, le espera la masa enfervorizada; o a Hitler saludando marcialmente o besando a un delicado niño rubio que le ofrece unas flores.

"La imagen final es una ascensión subliminal de la nación alemana a los cielos, de donde vino Hitler a la manera de Salvador" (67).

Der Triumph des Willens ganó en 1935 la Medalla de Oro del Festival de Venecia y en 1937 el Gran Premio del Festival de París.

1.4.2. *Sieg im Westen* (1941)

La película *Sieg im Westen* (68) está dividida en dos partes, "La decisión" y "La Campaña". Comienza con un primer plano del águila alemana y soldados jurando fidelidad a Adolph Hitler, mientras una voz en *off* recita

"En los tres ríos Rin, Danubio y Vístula yace esta hermosa tierra por la que debemos luchar una y otra vez: Alemania".

Planos de hermosos paisajes mientras suenan los violines, exhuberantes campos de trigo, rebaños, campesinos trabajando en paz y hermosas catedrales. Referencias a distintos hechos bélicos; 1648, Paz de Westfalia, Primera Guerra Mundial y Tratado de Versalles, calificado de "vergonzoso". Imágenes superpuestas de destrucción, pobreza, hambre y sobre todo, *carencia de líder*. En este momento surge

"Adolph Hitler, the front soldier of the World War founded the National German's Worker Party"

Su idea, prosigue el documental:

"fue como una antorcha portada por los SA y a partir de siete hombres"(referencia oscura a Jesucristo y los Apóstoles)" siguió creciendo hasta convertirse en un poderoso ejército" Planos de soldados en formación y soldados marcando el "paso de la oca".

"El 30 de enero de 1933 el nuevo soldado político se da la mano con el ejército regular". Empieza la reconstrucción del país y se ve un plano de Adolph Hitler cavando en el campo. Las fábricas funcionan, ruedas que giran, prosperidad y progreso. El objetivo del nuevo y poderoso ejército es romper "las cadenas de Versalles".

Las potencias occidentales quieren emplear Checoslovaquia como base aérea para atacar a Alemania, pero los checos se ponen bajo la protección de los alemanes y "así acaba su papel de vasallos de las potencias occidentales".

El 1 de septiembre de 1939 Adolph Hitler declara en el Reichstag:

"Poland has last night for the first time fired on our own territory with regular soldiers. Since 5.45 we are now shooting back".

Y aparecen en pantalla los famosos mapas indicativos de las situaciones que tanto sirvieron para manipular la opinión alemana y para amedrentar al enemigo. En los mapas se ve cómo los ejércitos alemanes avanzan *comiéndose* Polonia literalmente. En dieciocho días ocupan el territorio y Varsovia se rinde. Según la película, Hitler hace una oferta generosa a las potencias occidentales, pero éstas la rechazan pues ello sería indicio de debilidad.

El 9 de abril de 1940 ocupan Noruega y Dinamarca. Planos de soldados alemanes en posición de firmes y del pueblo alemán apoyando fervorosamente a Hitler.

La segunda parte de *Sieg im Westen*, "La Campaña", se abre con música triunfal de trompetas. El locutor dedica un homenaje a los cámaras muertos en combate en primera línea para poder obtener estos documentales. Se incluyen escenas de noticiarios ingleses y franceses requisados a los cámaras que caen prisioneros.

Sigue una arenga de Hitler con planos bellísimos de soldados en perfecta formación y desfilando: música alegre y triunfal, trenes en marcha, actividad, camiones, soldados saludando, poderosos tanques que siempre avanzan hacia la cámara, casi aplastándola. A continuación se explica la formación del ejército alemán con los generales al frente (von Bock en el ala derecha, von Runstedt en el centro y Ritter von Leeb en el ala izquierda), y como general en jefe, el general Hadler. Ya en la acción bélica, se presenta el ataque del 9 de mayo en el frente del Saar y nacimiento del Rin, así como la primera e importante victoria alemana: la toma del inexpugnable Fuerte Eben Emale, que se rinde el 11 de mayo. El locutor anuncia: "El mundo está asombrado."

Las siguientes escenas muestran el paso del Albert Canal hacia Holanda y su rendición con un plano con entrega de la bandera por parte de los vencidos. Se avanza hacia Bélgica. Los famosos tanques franceses quedan destrozados ante el poderío alemán. Hay escenas de heridos, de muerte, en contraste con el triunfo implacable del ejército alemán, e incluso algunas tomas están realizadas desde el interior de un tanque.

En el frente anglo-francés, en la línea Maginot, hay escenas rodadas dentro de la línea gracias a material requisado a cámaras extranjeros. Se muestran redes de túneles internos, almacenes de bombas y explosivos. Una música de clarinete ridiculiza a los soldados franceses cantando y bailando y unos primeros planos presentan a soldados negros de aspecto animalesco. Suena la música de *La Marsellaise* en tono fúnebre mientras se ven las detenciones de cientos de personas y se presenta la rendición del Rey de Bélgica "engañado por los ingleses."

La batalla del 4 de junio en Dunkirk es un conjunto de imágenes de destrucción y de cadáveres de soldados ingleses con un fondo de música burlona de clarinete. Se ven barcos ingleses hundidos que sugieren que Inglaterra está ya en situación de ser atacada.

En el avance sobre el norte de Francia, se rueda el enorme potencial de transporte alemán: caballos, camiones, trenes, bicicletas, quince millones de litros de fuel, sesenta millones de kilos de municiones, veintidos millones de kilos de raciones. El ejército alemán estará cubierto a lo largo de trescientos mil kilómetros por columnas de ingenieros que reconstruirán puentes. Se rinde un homenaje al papel importantísimo que jugaron los trabajadores de las fábricas de armamento. En el frente, con un fondo de

música marcial los soldados se asean, lavan -incluso al perro- antes de entrar en combate, es casi un acto de purificación.

El gran objetivo ahora es Rouen. Suena una música de órgano mientras un soldado alemán de uniforme interpreta a Bach en la catedral. En el bombardeo, el locutor acusa a los franceses de la destrucción mientras los soldados alemanes buscan afanosamente entre los restos de la catedral derruida los tesoros para su reconstrucción, dando así una idea de paz y amor por la cultura, en contraste con el enemigo.

El 14 de junio cae París como "fruta madura, resultado de una mejor estrategia." Clarines victoriosos acompañan la vista panorámica de París y la Torre Eiffel. Las tropas alemanas desfilan victoriosas en su entrada por el Arco de Triunfo, escenario donde los generales von Bock y von Knechler a caballo pasan revista a las tropas. Se hace entrega de honores y de la Cruz de Hierro a los soldados y mandos destacados en la batalla. Cae la línea Maginot y vemos un plano de bandera ondeando. Ridiculización de soldados negros de uniforme bailando danzas tribales y un fundido con un desfile perfecto de soldados alemanes y de Hitler saludando.

Firma del alto el fuego en Compiègne solicitado por los franceses en el histórico vagón de tren. Suenan campanas y música marcial, pues Francia ha sido conquistada. Dentro de una iglesia un grupo de militares alemanes reza con Hitler, quien en una alocución posterior afirma:

"Before anyone else the gratitude for the successful result of this gigantic battle of world history goes to the German Soldier himself. Again and again he proved himself in the most worthy manner in all the places where he was engaged".

Hay un fundido y encadenado de imágenes de soldados alemanes victoriosos y la película termina como empezó, con el águila del Reich como fondo.

Se podría resumir afirmando que en los noticiarios se glorificaba a Alemania como poder dinámico, con fondo de discursos grandilocuentes de Hitler, con desfiles de centurias de soldados marchando rítmicamente al "paso de la oca." Se halagaba asimismo al público con ayuda de determinados reportajes filmados, como por ejemplo mediante un noticiario en el que el Rey de Bélgica negocia las condiciones del armisticio con un general alemán. Los demócratas occidentales son presentados como poderes malignos que sólo pretenden la destrucción de Alemania, por lo que ésta debe responder atacando, cumpliendo así una misión histórica.

A diferencia de los documentales de las democracias occidentales o norteamericanas, donde se refleja la sociedad o la vida nacional a través de un héroe representativo de la época, los filmes alemanes se asemejan en su enfoque a las películas rusas, dedicadas a la colectividad. Fue el propio Goebbels quien elogió a *El Acorazado Potemkin* como modelo e insinuó que la revolución nazi debía ser glorificada mediante películas de estructura similar. De aquí que ante la película *Metropolis* no dudara en intentar conseguir la colaboración de Fritz Lang para hacer *la película del III Reich* (69).

NOTAS

Capítulo 1. Alemania años treinta

(1) Friedrich, Otto, *Before the Deluge. A Portrait of Berlin in the 1920's*, New York, Harper and Row Publishers, 1972, p. 47

(2) *ibid.*, p. 49

(3) Nicholls, Anthony James, *Weimar and the Rise of Hitler*, New York, St. Martin's Press, 1979, mapa

(4) Friedrich, *op.cit.*, p. 76

(5) *ibid.*, p. 77

(6) *ibid.*, p. 138

(7) Kessler, Harry Klemens Ulrich, *Walter Rathenau. His Life and Work*, Berlín, Verlagsantalt Hermann Klemm, 1928, pp. 24-25 (traducción inglesa de W.D. Robson-Scott y Lawrence Hyde y revisada por el autor, *Walter Rathenau. His Life and Work*, London, Gerald Howe Ltd., 1929)

"This is what happened. When God created the world he acted after the manner of a good French cook, who gets ready in the morning an ingredient he will be wanting for dinner in the evening. He allowed himself the luxury of setting aside a portion of pure mind, a certain quantity of brain matter; this he sealed up in a jar and sent it, so to speak, to the bottom of the sea for two thousand years. In this watertight jar he enclosed one book, one single book, and apart from this he left it, hermetically sealed against the rest of the world to ferment by itself. And what has been the result? For two thousand years this mass of mind has gone on thinking over the same thoughts, till it has brought them to the past pitch of refinement and complexity. [...] On this one book was heaped a mass of knowledge so stupendous that only a few men could master it. But, from time to time, such a man arose, and then, from Cordova to Cracow, from Posen to Lisbon people would make pilgrimages to see him." " And thus was created an intellectual form, which now, in the twilight of civilization, has become indispensable for our modern world, for the international economic life of today."

(8) *ibid.*, p. 24

(9) Friedrich, *op. cit.*, p. 101

(10) Kochan, Lionel, *Russia and the Weimar Republic*, Wesport (Connecticut), Greenwood Press Publishers, 1978, p. VII y VIII Introductory note.

(11) Friedrich, *op. cit.*, p. 107

(12) *ibid.*, p. 111

(13) Maser, Werner, *Hitler's letters and notes*, Dusseldorf, Econ Verlag Gmbh, 1973, p. 214-215 (traducción inglesa de Arnold Pomerans, *Hitler's Letters and Notes*, William Heinemann Ltd., 1974)

"The Jew has been able to preserve his race and his racial characteristics much more succesfully than most of the numerous people among whom he lives. As a result, we have living in our midst a non-German, alien race, unwilling and indeed unable to shed its racial characteristics, its particular feelings thoughts and ambitions and nevertheless enjoying the same political rights as we ourselves do. [...] The dance round the golden calf becomes a ruthless struggle for those goods that we feel deep down are not the highest and not the only ones worht striving for on his earth.[...] And this has the following consequences: purely emotional antisemitism finds its final expression in the form of progroms. Rational antisemitism, by contrast, must lead to a systematic and legal struggle against, and eradication of, what privileges the Jews enjoy over other foreigners living among us (Alien Laws). Its final objective, however, must be total removal of all Jews from our midst."

(14) Película Judío Süß. International Historic Films. C. 1984. Int.Historic Films, Inc. Jud Süß. Subtitles by Int.Historic Films. Ein Veit Harlan Film der Terra Filmkunnft. Guión de Veit Harlan, Wolfgang Eberhardmoller y Ludwig Metzger. Música de Wolfgang Zeller. Escenografía y decorados Otto Hunte y Carl Vollbrecht. Cámara Bruno Mondt. Sonido Gustav Bellers. Grupo de Producción Lehman.

(15) Friedrich, op. cit., p. 311

(16) ibid., p. 316

(17) Nicholls, op. cit., pp. 126-129.

1918	28/29 Sept.	The German High Command advises the Kaiser to establish a parliamentary cabinet and sue for peace.
	1 October	Prince Max of Baden appointed Chancellor.
	23 October	President Wilson's Third Note implying that peace could not be negotiated unless the Kaiser abdicates.
	28 October	Naval mutinies begin in Kiel
	7/8 Nov.	Bavarian monarchy overthrown and a Republic declared in Munich
	9 November	Republic declared in Berlin. Ebert heads first Republican government- a coalition of Majority and Independent Social Democrats. The Kaiser flees to Holland
	11 November	Erzberger concludes an armistice with Marshal Foch
	16-20 Dec.	Congress of Worker's and Soldier's Councils in Berlin. Votes to hold elections for a National Assembly.
	29 December	Independent Social Democrats leave the Government.
	30-31 Dec.	Foundation of the German Communist Party in Berlin.

1919	5-12 Jan. 15 January 19 January 6 February 7 April 1 May 28 June 11 August 21 August	Spartakist rising in Berlin Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht murdered by government forces Elections for the National Assembly National Assembly meets at Weimar Bavarian Soviet Republic proclaimed in Munich. Bavarian Soviet suppressed by Reichswehr and Bavarian Freikorps. Treaty of Versailles signed The Constitution of the German Republic formally promulgated. Friedrich Ebert takes the oath as President.
1920	24 February 13 March 17 March 24 March 6 June	Hitler announces new programme of the National Socialist German Workers Party (formally German Worker's Party). Kapp Putsch. Ebert and ministers flee to Stuttgart. Collapse of Putsch Defence Minister Noske and army chief Reinhardt resign. Gessler and von Seeckt take their places. 1st Reichstag election. SPD = 102 seats USPD = 84 seats DNVP = 71 seats DVP = 65 seats Centre = 64 seats DDP = 39 seats BVP = 21 seats KPD = 4 seats

SPD(Sozialdemokratische Partei Deutschlands)
 USPD(Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschland)
 DNVP(Deutschnationale Volkspartei)
 DVP(Deutsch Volkspartei)
 BVP(Bayerische Volkspartei)
 KPD(Kommunistische Partei Deutschlands)
 DDP(Deutsche Demokratische Partei)
 NSDAP(Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei)

	5-16 July	International Conference at Spa
1921	21 March 27 April 5 May	Plebiscite in Upper Silesia Reparations Commissions sets German debt at 132 thousand million gold marks Allied ultimatum delivered in London requiring German compliance with conditions about disarmament, reparations and war criminals.

26-29 July	Hitler becomes undisputed leader of the Nazis.
26 August	Erzberger assassinated
1922 16 April	German-Soviet Agreement signed at Rapallo
24 June	Assassination of Rathenau
18 July	"Law to protect the Republic" passed by the Reichstag
1923 10 January	German declared in default on reparations payments.
11/12 Jan.	Franco-Belgian forces occupy the Ruhr and the German movement declares passive resistance
Summer 1923	Inflation of currency completely out of control
13 August	Stresemann becomes Chancellor
26 September	Passive resistance ended. Von Kahr declares state of emergency in Bavaria and establishes himself as State Commissioner
27 september	Ebert declares state of emergency throughout Germany. Gessler given full powers under Article 48 of Constitution.
1-3 October	Buchrucker Putsch suppressed at Kustrin.
29 October	Socialist/Communist governments suppressed in Saxony and Thuringia.
2 November	SPD ministers in Berlin resign
8/9 November	Hitler Putsch in Munich
15 November	First Rentenmark notes issued
23 November	Stresemann resigns as Chancellor but continues to serve as Foreign Minister.
1924 13 February	President Ebert declares end of state of emergency
1 April	Hitler sentenced to five years' fortress arrest.
4 May	2nd Reichstag elections
	SPD = 100 seats
	DNVP = 95 seats
	Centre = 65 seats
	KPD = 62 seats
	DVP = 45 seats
	Landbound = 10 seats
	Economics Party = 10 seats

9 August	London Conference protocol accepting the Dawes Plan for reparations payments.
7 december	3rd. Reichstag election. SPD = 131 seats DNVP = 103 seats Centre = 69 seats DVP = 51 seats KPD = 45 seats DDP = 32 seats BVP = 19 seats Economics P. = 17 seats Racialists = 14 seats Landbund = 8 seats
1925 28 February	President Ebert dies
27 April	Hindenburg elected President
5 October	Locarno Treaty initialled
1926 24 April	German-Soviet Non aggression. pact
8 September	Germany elected to the League of Nations
9 October	Von Seeckt resigns as head of the Reichswehr. Succeeded by Heye.
1927 31 January	Allied Control Commission withdrawn from Germany
1928 30 January	Defence Minister Gessler resigns. Groener becomes Minister of Defence
20 May	4th Reichstag Election SPD = 153 seats Centre = 62 seats DNVP = 73 seats KPD = 54 seats DVP = 24 seats DDP = 25 seats Economics Party = 23 seats BVP = 16 seats Nazis = 12 seats Landvolk = 10 seats Farmer's Party = 8 seats Landbund = 3 seats
1929 7 June	Young Plan drawn up in Paris
6-31 August	First Hague Conference on Young Plan. Agreement on evacuation of Rhineland
3 October	Stresemann dies

1930	30 March 14 September	<p>Bruning appointed Reich Chancellor</p> <p>5th Reichstag election</p> <p>SPD = 143 seats</p> <p>Nazis = 107 seats</p> <p>KPD = 77 seats</p> <p>Centre = 68 seats</p> <p>DNVP = 41 seats</p> <p>DVP = 30 seats</p> <p>Economics Party = 23 seats</p> <p>DDP = 20 seats</p> <p>BVP = 19 seats</p> <p>Landvolk = 19 seats</p> <p>German Farmer's P. = 6 seats</p> <p>Landbund = 3 seats</p>
1931	20 June 13/14 July	<p>President Hoover suggests Moratorium on reparations and War Debts.</p> <p>DANAT BANK CLOSSES ITS DOORS. "Bank Holiday" in Germany</p>
1932	10 April 13 April 13 May 30 May 16 June-9 July 17 June 20 July 31 July	<p>Hindenburg re-elected President</p> <p>SA and other Nazi para-military formations suppressed.</p> <p>Groener resigns post as Defence Minister</p> <p>Bruning resigns. Von Papen Chancellor.</p> <p>Lausanne Conference on Reparations</p> <p>Ban on SA lifted</p> <p>Von Papen deposes Prussian government.</p> <p>6th Reichstag election</p> <p>Nazis = 230 seats</p> <p>SPD = 133 seats</p> <p>KPD = 89 seats</p> <p>Centre = 75 seats</p> <p>DNVP = 37 seats</p> <p>BVP = 22 seats</p> <p>DVP = 7 seats</p> <p>DDP = 4 seats</p> <p>Economics Party = 2 seats</p>
6 November		<p>7th Reichstag election</p> <p>Nazis = 196 seats</p> <p>SDP = 121 seats</p> <p>KPD = 100 seats</p> <p>Centre = 70 seats</p> <p>DNVP = 52 seats</p> <p>BVP = 20 seats</p> <p>DVP = 11 seats</p>
17 November 2 December		<p>Von Papen resigns</p> <p>Von Schleicher appointed Chancellor</p>

1933	28 January	Von Schleicher resigns
	30 January	HITLER APPOINTED CHANCELLOR
	27 February	Reichstag fire
	28 February	Decree to Protect the German People and the State.
	5 March	8th Reichstag election
		Nazis = 288 seats
		SPD = 120 seats
		KPD = 81 seats
		Centre = 74 seats
		DNVP = 52 seats
		BVP = 18 seats
		DVP = 2 seats
	23 March	Enabling Act passed through Reichstag

(18) Friedrich, op. cit., p. 339

(19) ibid., p. 356

(20) Nicholls, op. cit., pp 126-129

(21) Maser, op. cit., p. 176 Carta de Hitler a von Hindenburg.

"Dear Herr Reichs President,

From press reports and the declaration by Secretary of State Meissner I have learned of Your excellency's intention to ask me officially to start negotiations with other parties even before the formation of a new Presidential Government. This request seems to me so important, that, for the sake of your Excellency's name and authority, no less than the urgent salvation of the German people, I feel that I must set down my views on the matter in writing.

For the past thirteen years I have been waging a fight against the parliamentary system. I consider it an obstacle to political decision-making and also to the expression of the national will. Thanks to unflagging propaganda by myself and my collaborators, this conviction is now shared by millions of Germans, who have welcomed Your Excellency's decision to do justice to this new awareness and to appoint a new national leadership. But if this leadership is not to end in catastrophe then it must have a constitutional basis and become the true spokesman of the nation in a relatively short time. It must therefore have an inner, vital contact with a capable section of the German nation, and must make it its business to increase its numbers until it eventually extends to the whole nation. If this is not done, the result will be a dictatorship based on and protected by bayonets alone. It is bound to collapse for internal reasons or else during the first attack from abroad. The result can only be Bolshevism. Hence foreseeing the failure of the von Papen government after the experiences of its first six weeks I said on 13 August that it was only by entrusting the National Socialist Movement with this mission that the task could be performed satisfactorily.

For reasons into which I need not enter here, Your Excellency saw fit to reject my proposal.

Now, after governing for six months, the von Papen cabinet has - as I anticipated - become hopelessly isolated in Germany while Germany herself has become hopelessly

isolated from the rest of the world. All attempts to save our economy and to eliminate unemployment have proved unsatisfactory or abortive. Social misery is rife. Public confidence has sunk to nil. The bolshevization of the broad masses is proceeding apace.

If a new government is to assume this terrible political, economic and financial heritage, then its efforts can only be crowned with success if it combines great authority with strong popular support.

If then, Your Excellency has called me, the leader of the National Socialist Movement, back to Berlin so that I may help to resolve this, the most difficult crisis, of our people, then I can only agree to do so with a clear conscience if the Movement and I myself are placed in the position required by the implementation of this task and which is, in any case, due to the Movement by virtue of its strength. For the urgent need to put Germany above party will only be recognized if the strongest Movement can negotiate from the same position of strength that your Excellency has formerly bestowed on all those wielding presidential power. Moreover this is what justice demands. For the National Socialist Movement with its 196 seats can provide any government with two-thirds of the number of delegates it needs to pass legislation.

I can make Your Excellency the firm promise that I shall provide a Presidential Cabinet formed and led by me and approved by Your Excellency with every constitutional safeguard needed in the arduous but rewarding work of resurrecting our politically and economically ruined people. I therefore have only one request to Your Excellency: to grant me at least as much authority and standing as were granted even to those who came before me and who could not contribute as much to Your Excellency's great renown and authority as I myself can. For though I am forced to enlist the help of other parties so as to enable the Reichstag to function legally, I am nevertheless contributing the largest part of all. My own name and the existence of this, the greatest of German movements, are pledges that would be destroyed by an unfavourable outcome of our participation. Of that should happen, Herr Reichs President, then what follows after us will not be a military dictatorship but Bolshevik chaos.

If, however, Your excellency intends to return to the old parliamentary form of government, then, I believe, Your Excellency should say so quite openly. In that case, I must respectfully beg leave to draw the nation's attention to the far-reaching repercussions of that decision. I should regret the most deeply.

May I therefore sum up by entreating Your Excellency to see the justice of my appeal and to eschew any attempt to solve the crisis in that way.

(22) *ibid.*, p. 184 carta de Hitler al Secretario de Estado

As from Berlin. 24 november 1932

Dear Herr Staatssekretar,

In acknowledging your letter rejecting my proposal for the solution of the present crisis, allow me to make the following final comments.

- 1) I did not describe the attempt to form a parliamentary majority government as hopeless but called it impossible in view of the conditions attached.
- 2) I have pointed out that if conditions are to be laid down these must be based on the Constitution.

3) I have not asked for leadership of a presidential cabinet, but have merely submitted a proposal for the solution of the German government crisis.

4) Unlike others, I have constantly stressed the need for collaboration with the people's representatives based on the constitution and have given express assurances that I would only serve under such legal conditions.

5) Not only have I not asked for a party dictatorship but I was prepared, just as I was in August of this year, to open a government. These negotiations were doomed to failure so long as there was a firm intention to preserve the von Papen Cabinet as a presidential cabinet at all costs.

There is thus no need to convince me of the need for collaboration with other constructive, national forces because, despite the grossest vilifications during the summer, I have done everything in my power to achieve just that. However, I simply refuse to look upon the presidential cabinet as a constructive force. Moreover, all my judgements of the activities and failures of this cabinet have thus far been proved right.

6) This knowledge has caused me to warn against an experiment that is bound to lead to the use of naked force and hence to end in failure.

7) Above all, I was not, and shall never be, prepared to place the Movement I have built up at the service of interests other than those of the German people. In all this I feel responsible to my own conscience, to the honour of the Movement I lead and to the lives of millions of Germans whom recent political experiments have thrown into ever-deeper misery.

For the rest, I beg you now as before to convey to His Excellency the Herr Reichs President the expression of my deepest respect.

Yours very truly,
Adolph Hitler.

(23) Manvell, Roger and Heinrich, *The Hundred Years to Hitler*, London, J.M. Dent and Sons Ltd., 1974, p. 147

"I. Reich laws may be passed by the Reich Government by means other than the process laid down in the Reich Constitution.

II. Reich laws decided upon by the Reich Government may deviate from the Reich Constitution, unless they relate to the institution of the Reichstag and the Reich Council. The rights of the Reich President remain unaffected.

III. Reich laws decided upon by the Reich Government will be drafted by the Reich Chancellor and published in the Official Gazette.

IV. The Reich's agreements with foreign States relating to subjects of Reich legislation do not require the consent of the bodies participating in legislation.

V. The present Law comes into force on the date of its promulgation. It becomes invalid on April 1, 1937. It also becomes invalid if the present Reich Government is replaced by another".

(24) *ibid.*, p. 148

"No blessing will come out of a peace of violence, particularly at home. It is not possible to found a real national community upon it. The first condition is equal rights.

The Government may protect itself against flagrant excesses of controversy, it may prevent with severity appeals to violence and violence itself. This may be done if it is done uniformly and impartially in all directions, and if defeated opponents are not treated as if they were outlaws. Freedom and life can be taken from us, but not honour".

(25) Friedrich, op. cit., p. 158

(26) *ibid.*, p. 176

(27) *ibid.*, p. 251

(28) Laqueur, Walter, *Weimar: A cultural History 1918-1933*, New York, Putnam, 1974, p. 225

(29) *ibid.*, p. 227

(30) Sturm, Georges, *Fritz Lang. Films, textes et references*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990, pp. 8-16

- 1890 Nace Fritz Lang
- 1911 Se independiza de sus padres. Viaja por todo el mundo
- 1914 Vuelve para integrarse en la Primera Guerra Mundial luchando por su país
- 1916 Herido en combate
- 1918 Conoce a Eric Pommer
- 1919 Huelga general en Berlín. Asesinato de Rosa Luxemburgo. Entra en vigor la Constitución de la República de Weimar
- 1920 Conoce a Thea von Harbou y se hace ciudadano alemán para estar *à la mode*. Suicidio de su primera mujer Leni Rosenthal
- 1921 Gran éxito en París de *Der müde Todd*
- 1922 Congreso en Munich del NSDAP (27-29 de Enero)
- Estreno de *Fredericus Rex* de Arzen von Cserépy con gran éxito
- 24 de junio: Asesinato de Rathenau
- 26 de agosto: Boda con Thea. Vida mundana. Restaurantes, Horcher, aux Six Jours, asistencias a veladas de boxeo, estrenos teatrales en el teatro de Reinhardt
- Lubitsch se va a los Estados Unidos
- 1923 Golpe de Estado de Hitler
- 1924 Estabilización del marco
- Octubre-Noviembre: Viaje a Nueva York para la première de *Die Nibelungen*
- Primer contacto con Hollywood y primeras ofertas de trabajo
- Hitler entra en prisión en Abril y sale en Diciembre. *Mein Kampf*
- Agosto: en la revista de decoración *Innendekoration* sale como modelo la casa de Fritz Lang
- 1926 Première de *Metropolis* en el UFA Palast
- 1927 Lang crea su propia productora, la Fritz Lang Film GmbH con Hermann Fellner y Joseph Somlo
- Unión sentimental con la actriz Gerda Maurus
- Agosto: Prohibición en Berlín del Tercer Congreso del Partido Nazi
- Dos millones de parados

- 1931 En FL Ent. 85 1967, Fritz Lang asegura:
"Et je dois admettre que jusqu'à deux ou trois ans avant l'arrivée des nazis, j'étais très apolitique, cela ne m'intéressait pas beaucoup. Et puis je me suis énormément intéressé"
- 1932 Thea se afilia al NSDAP
- 1933 Hitler sube al poder
1 Febrero: Disolución del Reichstag
27 Febrero: Incendio del Reichstag
27 Marzo: Lang funda con Carl Boesche, Viktor Janson y Luis Trenker la sección "Realización" de la Nationalsozialistische Betriebszellenorganisation (NSBO)
28 Marzo: Discurso-Programa de Goebbels delante de directores de cine alemanes invitados en el que afirma que el Arte debe ser libre, pero con ciertas normas
29 Marzo: Prohibición de la proyección del *Testamento del Doctor Mabuse*
30 Marzo: Goebbels convoca a Lang
21 Julio: Partida definitiva a París
26 Agosto: Divorcio de Thea
- 1933 Rodaje en Francia de *Liliom*
- (31) Laqueur, op. cit., p. 252
- (32) ibid., p. 274
- (33) ibid., p. 277
- (34) Kracauer, Sigfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine*, Barcelona. Ediciones Paidós, 1985, p. 42
- (35) ibid., p. 66
- (36) ibid., p. 66
- (37) Laqueur, op. cit., p. 234
- (38) Vídeo *The Cabinet of Dr. Caligari* (1919) Hollywood movie greats 1990. Goodtimes Home Video Corp. VHS 69 min. blanco y negro.
- (39) Kaplan, E. Ann, *Fritz Lang. A guide to References and Resources*, Boston, G.K. Hall and Co., 1981 pp. 3-4
- (40) Eisner, Lotte H., *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema*, London, Thames and Hudson, s.f., p. 10
- (41) ibid., pp. 10-11
- (42) Ott, Frederick W., *Great German Films. From before World War II to the Present*, Seaucus, Citadel Press, 1986, p. 76
- (43) Bogdanovich, Peter, *Fritz Lang en America*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984, pp. 43-44
- (44) Fernandez-Santos, Angel, "Lang", *El País*, 3 de agosto 1990

(45) Jensen, M. Paul, *Fritz Lang*, Madrid, Ediciones J.C., 1969, p. 62

(46) *ibid.*, p. 64

(47) Vidéo *Metropolis* (1926) 88 minutos

(48) Kracauer, *op. cit.*, p. 155

(49) Eibel, Alfred, *Fritz Lang*, Paris, Présence du Cinéma, 1964, p. 21

"J'abandonnai ces projets quand Hitler prit le pouvoir. Je fus convoqué devant Goebbels. Pour la circonstance je me mis un pantalon rayé, une jaquette et un col dur. Pas très à l'aise, je me rendis au Ministère de la Propagande. On me fit prendre d'immenses couloirs remplis d'hommes en armes, passer d'un bureau à l'autre ou, finalement, je dus attendre dans une petite pièce. J'étais quelque peu en sueur. Enfin les portes s'ouvrirent et je pénétrai dans un vast bureau à l'extrémité duquel se trouve Goebbels. Je découvris alors l'homme le plus charmant du monde. J'étais assis en face de lui. "Je suis tout à fait navré", me dit-il, "mais nous avons confisqué votre film. Nous n'en aimons pas la fin". Il ne dit rien des vraies raisons de l'interdiction, les slogans nazis dans la bouche d'un criminel. Puis il ajouta: "Il faut un autre fin à ce film. Que ce criminel devienne fou n'est pas un châtiment suffisant, il doit être détruit par le peuple" Et moi je ne cessais de penser: Comment sortir d'ici? Il fallait que je prenne de l'argent à la banque. Par la fenêtre j'apercevais une grosse horloge dont les aiguilles s'abaissaient lentement. Il me donna enfin le motif de cette convocation: " Le Führer a vu *Metropolis* et a décidé: voilà l'homme qui nous donnera le film nazi". A tout ce qu'il me disait je répondais "Oui Monsieur le Ministre, je suis tellement flatté". Je cherchais cependant des moyens de le dissuader. Je lui dis: "Ma mère a des parents juifs". "Ce qui est juif nous le déciderons" répondit Goebbels".

(50) "Fritz Lang", *New York World Telegram*, 11 de junio de 1941

He told me that many years before he and the Führer had seen my picture *Metropolis* in a small town and Hitler had said at that time that he wanted me to make the Nazi pictures.

(51) Eibel, *op. cit.*, p. 18

(52) Eisner, Lotte H., *Fritz Lang*, New York, Da Capo Paperback, 1976, p. 111

(53) Eibel, *op. cit.*, p. 17

(54) Kracauer, *op. cit.*, p. 260

(55) *ibid.*, p. 264

(56) *ibid.*, p. 263

(57) *ibid.*, p. 266

(58) *ibid.*, p. 272

(59) Welch, David, *Propaganda and the German Cinema. 1933-45*, New York, Clarendon Press-Oxford, 1983, p. 152

(60) Vídeo "Triumph of the Will". Germany 1934, dirigido por Leni Riefenstahl. Entertainment kvc. A Division of Barr Films

(61) Welch, op. cit., p. 147

(62) *ibid.*, p. 148

(63) *ibid.*, p. 150

(64) *ibid.*, p. 156

Pelotón (al unísono): UN PUEBLO, UN FÜHRER, UN REICH

Uno: Hoy somos todos trabajadores y trabajamos con hierro

Todos: Con hierro

Uno: Con argamasa

Todos: Con argamasa

Uno: Con arena

Todos: Con arena

Uno: Hacemos diques en el Mar del Norte

Todos: Te saludamos, Trabajador Alemán

Uno: Plantamos árboles

Todos: Bosques por todas partes

Uno: Construimos carreteras

Todos: Entre pueblo y pueblo, entre ciudad y ciudad

Uno: Proporcionamos nuevos campos para el granjero

Todos: ¡ Campos y bosques, campos y pan, para Alemania!

(65) Kracauer, op. cit., p. 284

Fue el propio Hitler quien encargó a Leni Riefestahl que produjera un film artístico sobre la convención del Partido. En su libro sobre este film *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films* ella observa incidentalmente : " Los preparativos de la Convención del Partido se hicieron en correlación con los del trabajo de filmación."

(66) *ibid.*, p. 286

(67) Welch, op. cit., p. 153

(68) Video *Sieg im Westen* (Victoria en el Oeste). Ein Film des Oberkommandos des Heeres. 1985. International Historic Films. In. Hergestellt von der Noldan-Produktion, Musik von H. Windt.

(69) Méndez-Leite, Fernando, *Fritz Lang. Su vida y su cine*, Barcelona, Ediciones Daimon, 1980, p. 172

CAPITULO 2 EL EXILIO A LOS ESTADOS UNIDOS

2.1.	Emigración y exilio a los Estados Unidos	78
2.2.	El exilio alemán a los Estados Unidos de 1933 a 1941	85
2.2.1.	Características ocupacionales	87
2.2.2.	Características raciales y religiosas	88
2.2.3.	Distribución geográfica de los refugiados	89
2.2.4.	Ciudadanos americanos	91
2.2.5.	Problemas de comunicación	93
2.2.6.	El amigo americano	96
2.2.7.	Reajustes económicos	97
2.2.8.	América para los americanos	100
2.2.9.	El sueño americano: una casa propia	102
2.3.	Una nueva Weimar en California	104
	Notas	116

2.1. EMIGRACION Y EXILIO A LOS ESTADOS UNIDOS

El exilio y la emigración de las gentes de un lugar a otro es tan antiguo como el mundo. El exilado sale fuera del sitio de donde nació por diversas razones, por la fuerza de las armas, de los enemigos o de las circunstancias políticas. El emigrante abandona el lugar que le vio nacer por hambre, por la atracción de aventuras en tierras desconocidas, por ser o sentirse libre o por la esperanza de una mejor calidad de vida. Encuentran dificultades en el viaje, en situaciones inesperadas que tienen que resolver y luchan por mantener sus valores contra aquellas personas o situaciones que atenten contra ellos. Muchas veces alcanzan a echar raíces en su tierra adoptiva, pero otras muchas viven como un extranjero entre extranjeros. Pero a pesar de ello, el ser humano sigue emigrando y exiliándose.

"Not like the brazen Giant of Greek Fame,
With conquering limbs astride from land
to land,
Here at our sea-washed, sunset gates shall
stand
A mighty woman with a torch whose flame
is the imprisoned lightning and her name
Mother of Exiles. From her beacon hand
Glow's world-wide welcome. Her mild eyes
command
The air bridged harbor that twin cities frame.
"Keep ancient lands, your storied pomp",
cries she with silent lips.
"Give me your tired, your poor,
your huddled masses yearning to breathe free.
The wretched refuse of your teeming shore.
Send these, the homeless, tempest-tost to me.
I lift my lamp beside the Golden Door!"

The New Colossus es el título de este poema de Emma Lazarus escrito en 1833 e inscrito en la base de la Estatua de la Libertad. Mediante estos versos se ilustra con claridad el origen del pueblo americano, emigrante, multirracial, y es ese origen precisamente la razón de la Estatua de la Libertad, situada cerca de Ellis Island,

puerto natural de entrada de los inmigrantes en el área de Nueva York. Esta isla, propiedad federal desde 1808, tuvo diversos nombres, hasta que a finales del XVIII fue adquirida por Samuel Ellis, cuyos herederos la vendieron al Estado de Nueva York en 1808. Ese mismo año el Gobierno Federal la compró por diez mil dólares y la transformó en polvorín. Finalmente en 1892, Ellis Island se convierte en Centro de Inmigración. En los años punta de la inmigración, entre 1900 y 1914, pasaron a diario por ella casi cinco mil personas. Esto quiere decir que aproximadamente cien millones de americanos pueden rastrear sus orígenes a través de este pequeño puerto.

Antes que Ellis Island se habían estado utilizando como puerto de entrada de emigrantes los edificios de Castle Garden, pero a medida que aumentaba su número, esas instalaciones cayeron en desuso. El Congreso nombró un Comité para solucionar el problema y el Senador McPherson de New Jersey propuso convertir Ellis Island en un lugar de acogida, con lo cual se resolvían dos problemas: Se alejaban las municiones, peligrosas para la ciudad, y se proporcionaba más espacio para los emigrantes. La propuesta fue aceptada en mayo de 1890 y se concedieron ciento cincuenta mil dólares para las reformas necesarias (1).

A lo largo de 1891 se construyó: un centro de recepción de tres plantas, un hospital, una lavandería y se instalaron una caldera y una planta generadora de electricidad que quemaba madera. Se ampliaron otros edificios para dormitorios para los inmigrantes detenidos por la policía. La nueva instalación de inmigración de Ellis Island fue inaugurada el 1 de enero de 1892 y estaba proyectada para permitir la entrada de hasta diez mil inmigrantes al día y manejar doce mil maletas y baúles, algunos de los cuales pueden verse hoy en el museo abierto en Ellis Island en septiembre de 1990. En junio de 1897 un fuego de origen desconocido destruyó toda la estructura de madera,

perdiéndose todos los registros de inmigrantes del Puerto de Nueva York desde los años 1855 a 1890.

La cifra más alta de inmigración tuvo lugar entre la apertura del nuevo centro y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y sólo en 1907 pasaron por él más de un millón de personas. La mayoría llegaron en barco y como pasajeros de tercera clase (2).

Este viaje fue descrito por la investigadora Anna Herkner, quien se disfrazó de emigrante y vivió toda la experiencia al servicio de la Comisión de Investigación de los Estados Unidos. En su informe se cuenta que la gente dormía en los barcos camastros de hierro con colchón de paja y sin almohada. El suelo era de madera, se barría todas las mañanas y se rociaba con arena. Los viajeros de tercera sólo disponían de dos cuartos de baño que eran utilizados indistintamente por ambos sexos. La escasez de recipientes para los diversos usos (lavar la ropa, fregar los cacharros, etc.) se extendía a los destinados a recoger los vómitos de los pasajeros enfermos, por lo que durante los doce días que duraba la travesía el olor era insoportable. Los pasajeros sufrían la falta de espacio y de intimidad. No había comedor ni lugares abiertos para tomar el aire y escaseaba el agua potable (3).

En 1907 los alojamientos en Ellis Island resultaron totalmente inadecuados, lo que era sobre todo evidente en la sala de espera donde se destinaron dos mil cuatrocientas personas a mil ochocientas camas. Conforme aumentaba el número de mujeres y niños se incrementaban los problemas sanitarios; hubo un momento en que mil setecientas mujeres y niños fueron alojados en un espacio con capacidad normal para seiscientas personas. Había tal multitud que los inspectores eran incapaces de llegar al centro de la habitación para explicar el origen de su detención (4).

Resultaba difícil alimentar a tanta gente y el problema se agravaba por la escasez de intérpretes. Los extranjeros eran conducidos en masa a una pequeña cabaña donde les eran servidos menús desconocidos para ellos (5). Por ejemplo, en 1907 durante varios días fueron alimentados exclusivamente con sandwiches de ciruela. Se hizo una investigación sobre las provisiones y se descubrió que la persona encargada había ganado grandes cantidades de dinero comprando comida barata y quedándose con el resto del presupuesto.

Los exámenes médicos eran exhaustivos y cualquier persona detenida a la que se le diagnosticara una enfermedad era inmediatamente trasladada al hospital.

Todas estas penosas condiciones sólo eran sufridas por aquellos que no pasaban la inspección. Aquellos que lograban pasarla empleaban únicamente cuarenta y cinco minutos en los trámites, recibían una tarjeta con el sello *Admitted* y podían coger un ferry o ir hacia el interior.

Hasta 1907 la tasa por inmigrantes era de dos dólares. A partir del 1 de julio de ese año se incrementó a cuatro dólares. Este impuesto servía para financiar la *Immigration Branch* del *Department of Commerce and Labor*. En 1907 los fondos del Servicio ascendían a más de dos millones y medio de dólares.

Algunos inmigrantes eran detenidos en Ellis Island porque esperaban parientes o dinero para proseguir sus viajes. Otros porque el inspector dudaba admitirlos y entonces se les llevaba a comparecer ante el *Board of Special Inquiry*. Si dos de los tres miembros del Board votaban a favor era suficiente.

Un europeo era inspeccionado y se le ponía en cuarentena si se le clasificaba con "incapacidades" como las de *stranger, no English speech, rural birth, uneducated, simple minded* y se le confería la categoría de *highly suspicious*. Al transcurrir el plazo un *Board of Special Inquiry* le examinaba y podía decidir entre enviarlo *Deportation Ward* y de allí a la expulsión o a la *Temporary Detention Room*.

El inmigrante era casi como un animal de carga, lleno de paquetes, con todos sus enseres a cuestas, en largas filas, esperando pacientemente que le llegara el turno, sin protestar, sin preguntar cuales eran sus derechos en la tierra de las libertades (6). El trato discriminatorio y el cuidado para seleccionar al inmigrante ha sido una constante en la política norteamericana. Ya en 1822 el Congreso aprobó una ley según la cual se prohibía el asentamiento en los Estados Unidos de "cualquier convicto, lunático, idiota o cualquier persona incapaz de cuidarse por sí misma, siendo un cargo para la administración pública."

La guerra en Europa interrumpió el proceso normal de Ellis Island; el flujo de inmigrantes disminuyó e incluso muchas personas que iban a ser deportadas fueron retenidas en la isla durante la guerra. En noviembre de 1917 había cincuenta mil extranjeros sentenciados a la deportación que tuvieron que quedarse a expensas de las compañías navieras, porque era peligroso enviarlos a Europa (7). El efecto de la guerra se refleja en las estadísticas de inmigración: en 1914 llegaron más de un millón de personas a los Estados Unidos disminuyendo a doscientos mil en 1916 (8).

El Acta del Congreso de 1918 estipula que ser miembro del Partido Comunista de América era razón justificada para ser deportado. Los miembros eran identificados mediante su firma en el impreso de solicitud (9). La cruzada contra los comunistas empezó en 1920. El Departamento de Justicia ordenó la búsqueda de comunistas en más de treinta ciudades y pueblos y se arrestó a dos mil quinientas

personas (10). Sólo en Nueva York en la tarde del 2 de enero de 1920 se arrestó a tres mil personas y seiscientas fueron llevadas a Ellis Island (11).

Tan pronto como Ellis Island comenzó su andadura se hizo más restrictiva la política americana hacia la inmigración desde Europa, apoyada por grupos de presión que temían al paro, a la mezcla incontrolada de razas y que se oponían a que los extranjeros fueran una carga para el erario público. Otros grupos sin embargo, se opusieron a la restricción de la inmigración, entre ellos los judíos, pues veían en ello una forma de movimiento antisemítico solapado y una amenaza a su estatus social y económico en los Estados Unidos. Otros vieron en esa restricción la negación a la tradición americana de asilo y refugio de personas perseguidas u oprimidas.

Durante el periodo 1790-1908 no se recogieron los datos referentes a la inmigración. A partir de 1908 se cuenta ya con datos oficiales y se establecen normas para la recogida de información. Los avances en materia de transporte, como, por ejemplo, los nuevos barcos a vapor con casco de acero que cruzaron el Atlántico en 1843, los desastres naturales, como la hambruna en Irlanda en 1846, la importación de mano de obra china en 1849, hacen que la población crezca de forma extraordinaria. Del primer censo de población de 1790 de casi cuatro millones, se pasa en 1880 a 50.189.209 de personas. Las autoridades comienzan a restringir las entradas y en 1882 se promulga la *Chinese Exclusion Act* y en 1891 se empieza la deportación de las personas en situación de ilegalidad.

En 1892 en la nueva la oficina de inmigración de Ellis Island (seis años después de la colocación de la Estatua de la Libertad en Staten Island), se clasifican los emigrantes por razas y se excluye a los anarquistas y los radicales. Más tarde, en 1908, se restringe la entrada a los japoneses y en 1917 se impide la entrada a los analfabetos

mayores de 16 años. Todavía no se ha establecido un número anual de admisiones, hasta que en 1921 se promulga la primera Ley de Cuotas, trescientas cincuenta mil personas al año y el 3% por nación. En 1924 se reducen estas cifras a la mitad. La recesión económica del año 1929 hace que entre 1932 y 1936 el saldo del balance migratorio sea negativo.

La Segunda Guerra Mundial deja sin mano de obra al país, y en 1942 el "Bracero Program" permite la entrada de temporeros mejicanos. Las consecuencias de la guerra también se notan en la demanda de entrada por parte de los ciudadanos europeos procedentes de Polonia, Alemania y la URSS. Se da prioridad a los intelectuales y a los campesinos.

En 1950 el Acta McCarran-Walter proporciona base legal a los tribunales para poder expulsar a los comunistas.

En 1954 Ellis Island dejó de operar como estación de inmigración, aunque la llegada de emigrantes prosigue; así, en 1965 hay una nueva ola procedente de países del Tercer Mundo, sobre todo de América Latina. Oleada de latinoamericanos que continúa en nuestros días, de tal forma que se estima que en el año 2050, de una población de trescienta ochenta y tres millones de habitantes, el 21% será de "hispanos" (hoy es del 9%) (12).

Como ya se ha indicado, en 1990 se abre de nuevo Ellis Island, pero esta vez como museo.

2.2. EL EXILIO ALEMAN A LOS ESTADOS UNIDOS DE 1933 A 1941

La emigración que se estudia en esta sección no es una emigración como tantas otras. Tiene unas connotaciones muy específicas. Surge como respuesta a la aparición del nazismo y subida al poder de Hitler y concluye con la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial.

El drama de estos emigrantes-refugiados es evidente. Escapan de la muerte y sufren penalidades y privaciones hasta que llegan al nuevo mundo. Entre estos emigrantes hay personalidades de la ciencia, como Simon Kuznets, creador de la medida de ingresos nacionales y del concepto de Producto Interior Bruto, sindicalistas como Joe Hill, Toscanini, Lee Strasberg y tantos otros; verdaderos talentos reconocidos mundialmente. Por eso, esta emigración a los Estados Unidos no es notable por el número de personas, unos pocos cientos de miles, un número pequeño si lo comparamos con otras emigraciones, ni por las dificultades y penalidades que pasaron, pues hubo otras anteriores cuyos sufrimientos fueron mayores, sino porque pocas contaron con tantos talentos, tantas personas altamente cualificadas y tantos profesionales.

Algunas veces se utiliza la palabra "profesional" como sinónimo de "intelectual" y ambas refiriéndose a aquellas personas cuya ocupación requiere conocimientos de las ciencias y las letras. En este grupo se incluyen médicos, abogados, profesores y catedráticos, ingenieros, músicos, artistas y escritores, además de un grupo muy heterogéneo compuesto por asistentes sociales, bibliotecarios y otros.

Se utilizaba el término *refugee* a pesar de que el Servicio Americano de Inmigración no lo tenía aceptado oficialmente. Un refugiado es una persona que ha dejado su hogar bajo una presión muy fuerte. Lo que obliga a emigrar al *refugee* no es la atracción de una tierra nueva. Huye de su patria para preservar su vida o su libertad. El impulso a salir del propio país viene marcado por una fuerza de naturaleza política: un grupo en el poder ante el cual el refugiado se siente desprotegido (13).

Para las autoridades americanas no era fácil determinar con exactitud cuáles de los inmigrantes eran *refugees*, ya que esa figura no existía legalmente, por lo que cada caso fue cuidadosamente estudiado. Todos los que habían sido clasificados como "No Arios" por el gobierno nazi, se consideraron automáticamente como *refugees*, así como aquellos *arios* que habían sido internados en campos de concentración y perdido su empleo profesional por causa de su oposición al gobierno nacionalsocialista, o cualesquiera otros que hubieran sufrido persecución por causa de sus creencias religiosas o políticas.

Una vez aceptados legalmente en los Estados Unidos, los *refugees* y la sociedad americana debían enfrentarse a tres grandes retos: la asimilación, la americanización y la integración.

Si tomamos la palabra "asimilación" de su contexto biológico y lo trasladamos al campo sociológico, nos estaremos refiriendo a un proceso mediante el cual una persona que no pertenece a determinada sociedad se ve incorporada repentinamente a ese cuerpo social. Cuando el recién llegado se integra tanto que los propios nativos no le distinguen de ellos mismos, entonces se dice que esa persona se ha asimilado al cuerpo social. La asimilación consiste en pequeñas cosas que evolucionan

de forma progresiva. En el caso de los Estados Unidos sería adquirir facilidad en el uso del idioma inglés, amistad con americanos nativos, ser ciudadano de pleno derecho, tener un sueldo, utilizar la inteligencia y habilidades personales contribuyendo a la vida social y cultural del país norteamericano.

Oficialmente entraron en los Estados Unidos entre 1933 y 1941 procedentes de Alemania y Austria un total de 104.098 personas, de las que el 7,3% (7622) son clasificadas como *profesionales* (14). El hecho de que cada año la proporción de profesionales es casi constante, indica que la gran mayoría de los inmigrantes alemanes y austríacos durante ese periodo se pueden considerar como *refugees* si aceptamos el término que se ha descrito anteriormente.

2.2.1 Características ocupacionales

El número de trabajadores profesionales que entran en los Estados Unidos es generalmente una pequeña parte del total, no superando la media del 3%. Mas del 50% lo constituyen generalmente trabajadores semicualificados y no-cualificados. En el caso de la emigración de refugiados más del 7% eran profesionales, mientras que menos de la cuarta parte estaban entre los grupos menos cualificados. Pero estas cifras pueden estar distorsionadas, ya que los datos a partir de los cuales están elaboradas, proceden de testimonios de los propios refugiados y éstos a veces tienden a exagerar la importancia de su trabajo anterior. Por ejemplo, un refugiado que se califica a si mismo como "experto en textiles" era en realidad un vendedor de ropa; otro que seguía una carrera literaria, resultó ser un vendedor de libros; otro, ingeniero, era en realidad un mecánico. Estas actitudes eran perfectamente naturales y justificables, dada la ansiedad por conseguir el visado (15).

El profesor Kent estudia un grupo de 721 personas y las compara con los datos del Servicio de Inmigración en el que se analiza un total de 7622 individuos. Los resultados difieren sustancialmente, excepto en las cifras de profesores, que ambas coinciden en ser las máximas. Sin embargo, las contestaciones de los inmigrantes a las autoridades oficiales son, cuando menos, ambiguas ya que un 16,8% responde a "profesiones variadas" en la encuesta oficial, mientras que baja a un 10% en la encuesta privada, siendo elevada asimismo la cifra de doctores (10%) en ambas, pública y privada (16).

A veces los datos son contradictorios, debido a que si una persona era a la vez abogado y profesor en su país, aparecerá en los registros como abogado, y cuando más tarde vea que como abogado no encuentra trabajo, se inscribirá como profesor. Lo mismo sucedió con otras profesiones.

2.2.2 Características raciales y religiosas

La mayoría de las víctimas del nazismo corresponden a las personas clasificadas como *no arias*. El número exacto de inmigrantes judíos y no judíos es difícil de determinar, pues el Servicio de Inmigración no contempla la religión de los inmigrantes. Sin embargo, en este período sí se contempla el concepto *razas* y uno de los grupos que aparecen es el grupo Hebreo. Durante los años 1934 a 1941, el 76% (79.289 personas) de los extranjeros procedentes de Alemania y Austria solicitando visado fue clasificado bajo este epígrafe. El *High Commissioner for Refugees*, James McDonald, estimó que la proporción de judíos entre los que huían del nazismo era aproximadamente del 80% (17).

Los datos pueden ser no muy fiables pues las agencias de refugiados registran sólo lugar de trabajo, ayuda financiera y datos por el estilo, y no dicen nada de sus orígenes étnicos o religiosos, posiblemente por razones de seguridad (18).

Del grupo de estudio, el 32,1% no estaba clasificado bajo ningún epígrafe étnico y el 41,6% no estaban clasificados por religión. De aquellos de los que se disponen datos, el 16,7% podían ser clasificados como no-judíos y el 83,3%, bajo la concepción nazi, como no-arios (incluyendo una persona que tuvo un solo antepasado judío hacía dos generaciones y que en ese momento ya era cristiano). De hecho una minoría (17%) profesaba el judaísmo como religión (19).

El número de personas no judías entre los emigrantes alemanes (286) es casi el doble que entre los austríacos (118). Esto podría explicarse por dos razones: una porque la población alemana era muy superior a la austríaca y otra porque las autoridades en Alemania habían perseguido a los disidentes políticos mucho antes que en Austria. También las diferencias por sexo son importantes; en general los judíos varones emigraban más que las mujeres judías y las mujeres no-judías que lo hacían eran, por lo general, las esposas de no-arios, ya que muy pocas mujeres eran políticamente activas (20).

2.2.3 Distribución geográfica de los refugiados

El pasado urbano de la gran mayoría de los refugiados refleja la tendencia a concentrarse en áreas urbanas similares dentro de los Estados Unidos. Es probable que la mayoría de aquellos que podemos clasificar como "refugiados políticos" vivían ya en grandes ciudades.

El 68% se asentaron en ciudades de 100.000 habitantes o más, mientras que sólo unos pocos fueron a comunidades por debajo de 2.500 habitantes (21).

El mayor porcentaje de mujeres refugiadas en Nueva York (puerto de llegada) se debe probablemente al gran número de *no arios* entre ellas, sus vacilaciones ante la aventura, a adentrarse en un país desconocido y al sentimiento de que había mayores oportunidades y libertad para las mujeres en Nueva York que en cualquier otra parte de los Estados Unidos. No era raro encontrar entre estas refugiadas en Nueva York el sentimiento de que el resto de los Estados Unidos era un desierto enorme, poco acogedor y puritano, lleno de prejuicios, mentes estrechas y pensamientos propios del Siglo XVIII (22).

Es importante destacar que, hasta cierto punto, la residencia en Nueva York y otras grandes ciudades es cuestión de tiempo. El inmigrante, por lo general llega a Nueva York , la mayoría de las veces fija allí su residencia, en la casa de algún pariente o compatriota emigrado previamente. Conforme el inmigrante se va adaptando, intenta alejarse de su primera residencia y finalmente establece su propio hogar. Inicialmente el recién llegado se encuentra más seguro en las grandes ciudades dentro de una colonia de inmigrantes.

Resumiendo, las características principales sociales y demográficas de los refugiados políticos alemanes y austríacos entre 1933 y 1941 son las siguientes (23):

- 1) El volumen migratorio no fue muy importante, alrededor de cien mil personas
- 2) La mayoría tenían estudios universitarios
- 3) El 7.3% eran profesionales

- 4) Acudieron familias completas con ancianos y jóvenes, con un número ligeramente superior de mujeres que de hombres
- 5) La mayoría de los emigrantes (casi el 80%) eran de origen judío
- 6) Las edades de los refugiados difieren de las de otras migraciones, abundando las personas ancianas
- 7) Tendieron a asentarse en áreas urbanas ampliamente diseminadas por todo el país.
- 8) Entre aquellos refugiados políticos podían contarse personas de gran prestigio internacional

2.2.4 Ciudadanos americanos

El juramento que tenían que hacer todos los extranjeros para poder convertirse en ciudadanos americanos era uno de los momentos mas dramáticos de la vida del refugiado (24). Pero ciudadanía no significaba asimilación. La posesión de la ciudadanía significaba poder trabajar legalmente en la propia profesión y a veces poder dar el salto de mejor estatus profesional y económico.

Los que más rápidamente alcanzaron el estatuto de ciudadano fueron los médicos (97,3%) y casi los dos tercios del grupo (65,3%) estaban nacionalizados hacia el final de su quinto año; después los educadores (95,1%) seguidos de los abogados (94,1%) y los ingenieros (91,7%). El 62,5% de los ingenieros consiguieron sus documentos definitivos en menos de seis años después de su entrada. Los escritores (74,5%) fueron los últimos en conseguir la ciudadanía; delante de los escritores aparecen los artistas (86,9%), y los músicos (88,2%). Cada uno de estos últimos grupos tardó mucho más que el resto en conseguir sus documentos (25).

La ciudadanía era un requisito casi indispensable para conseguir trabajo. Los médicos y los ingenieros obtenían los documentos de nacionalización con mucha rapidez, pues había mucha demanda de estas profesiones y lo mismo ocurría con los abogados y los profesores. La práctica de la abogacía en los Estados Unidos exige la ciudadanía americana, pero se daba el caso curioso de que una vez obtenida, solo una pequeña fracción de los abogados refugiados ejercieron la profesión. Muchos se convirtieron en contables y otros se dedicaron a profesiones para las que no se exige la ciudadanía.

Con los educadores fue distinto. Aunque las escuelas públicas generalmente exigen la ciudadanía americana, muchos de los profesores encontraron empleo en colegios universitarios e incluso en la universidad o en escuelas privadas donde la ciudadanía no era necesaria.

Los periodistas fueron los más reticentes para pedir la ciudadanía. En la mayoría de los casos, el escritor refugiado tenía poco éxito al escribir en inglés, y por ello su actitud indecisa de permanecer como residentes. Además en este grupo el porcentaje de refugiados políticos era muy alto, mucho más que en otros grupos. En muchos casos el refugiado había sido literalmente expulsado de su país de origen. Varios refugiados declararon sin ambages que ansiaban el día en que pudieran devolver el insulto y poder anunciar públicamente que habían renunciado a su ciudadanía de origen y que ahora eran ciudadanos de pleno derecho de un Estado mucho más poderoso.

En relación con lo anterior aparece el deseo de pertenecer a un grupo, para dejar de estar fuera de la sociedad, consiguiendo así el estatus y la seguridad que proporciona el ser miembro de una colectividad. Esta necesidad de ser aceptado se intensifica en el caso de los refugiados alemanes, ya que no sólo querían ser aceptados

como miembros de la comunidad, sino que al entrar los Estados Unidos en la guerra, no deseaban ser clasificados como extranjeros enemigos.

Pronto estos extranjeros que consiguen la ciudadanía norteamericana y la integración se sienten más americanos que los propios nativos, pues están agradecidos hacia la nación que les ha proporcionado refugio, libertad y en muchos casos, éxito y dinero. En resumen diríamos que un número elevado de refugiados consiguió su ciudadanía con mucha rapidez y que muchos de ellos se quedaron en América (26). No podemos llamar emigrante a aquel que piensa volver a su país natal. El verdadero emigrante no mira hacia atrás (27).

2.2.5 Problemas de comunicación

El dominio del idioma es un requisito indispensable para el proceso de asimilación. Sin ello, el recién llegado no puede contactar con los nativos y tiene muy limitadas sus posibilidades ocupacionales, sus relaciones con la comunidad y hasta su conocimiento de la política del país. Esto es cierto, no sólo porque el lenguaje es un medio de comunicación, sino porque también el lenguaje es, en sí mismo, una parte vital de cualquier cultura (28).

Por otra parte, parece lógico que una persona que lea y hable el inglés con facilidad y fluidez es porque ha tenido un gran contacto con nativos americanos y a la vez ha estudiado y conoce la cultura y la historia americanas. Ese inmigrante no se ha quedado encerrado en el círculo de sus compatriotas, ha salido fuera y se ha integrado. En tanto en cuanto una comunidad siga manteniendo su propia lengua como lengua principal, como lengua social, la integración en la vida social americana es imposible (29). Una persona no puede participar plenamente en la vida de la comunidad americana

sin hablar la lengua. Su adquisición será una señal muy clara de americanización (30).

Una característica interesante de esta emigración fue el elevado número de personas con algún conocimiento de inglés, leído y escrito. Algunos al llegar ya eran muy fluídos en inglés, otros incluso habían visitado Inglaterra alguna vez y los menos habían estado ya en los Estados Unidos. Con estas características no es raro que en el momento de su llegada casi el 25% hablaba bien el idioma y el 69% tenía algún conocimiento. Sólo el 6% no sabía absolutamente nada al llegar. Es también notable destacar, que las mujeres parecían tener una mayor aptitud para el lenguaje que los varones (31).

Tanto los alemanes como los austríacos que emigraron sabiendo inglés, tenían sobre sí mismos una alta estimación de sus conocimientos del idioma. Es de sobra conocida la amabilidad con que los americanos elogian la forma de hablar inglés de un extranjero. Al no hablar la mayoría de ellos más que su idioma, valoran mucho el que otras personas aprendan una lengua distinta de la suya. Su espíritu amistoso les lleva a no corregir nunca las posibles faltas del extranjero, a menos que se insista repetidamente (32). Pero sí es cierto que aquellos que decían hablar bien inglés no se engañaban, pues bastantes obtuvieron puestos de trabajo en su profesión al año de llegar a los Estados Unidos; también es cierto que los americanos son muy tolerantes con aquellos extranjeros que no hablan bien inglés, ya que, a diferencia de otros países de habla inglesa, no hacen un mito del idioma; con tal de que una idea quede claramente expresada, basta (33).

La mayoría de los refugiados aprendieron inglés en los tres años siguientes a su llegada y muchos citan la gran influencia que tuvieron sus hijos en su proceso de aprendizaje del idioma. Los niños aprenden rápidamente, mucho más deprisa

que sus padres, sobre todo por el contacto con los compañeros de la escuela y la facilidad innata de los más pequeños para aprender.

A mayor coeficiente intelectual y estatus de profesional, más penoso resulta no poder expresar las propias ideas con precisión (34).

La mayoría de los refugiados de la muestra hablaban alemán o yiddish y siempre que en el hogar se hablaba inglés era porque había niños en la casa. A menudo los niños sabían poco alemán, pues habían llegado a los Estados Unidos muy pequeños. Sin embargo, algunos lo sabían, pero no querían hablarlo en casa (35).

Otra de las dificultades fue que la gran mayoría de los inmigrantes que sabían inglés era inglés británico, aprendido en las escuelas lo que les conducía a muchas confusiones, ya que las diferencias no son sólo en significado, sino también de ortografía, y desde luego de pronunciación. Un problema añadido fue el del cambio del inglés literario al inglés coloquial y familiar (36). Aprendieron que el significado que subyace detrás de las palabras, no es el de una traducción idéntica, ajustada, literal como el de las siguientes frases generalmente mal interpretadas (37):

- * *I'll let you know*
- * *I'll keep in touch with you*
- * *It would be unwise*
- * *I advise you*
- * *I'm afraid*
- * *I'm incline to think*
- * *You must come and see me sometimes*
- * *Do call on us*
- * *I'll be seeing you*

Acostumbrados a un idioma mucho más directo, que a los americanos les parecería ordinario y rudo, el refugiado cree que este lenguaje no es educado, sino

hipócrita. En América nadie dice *no* taxativamente. En su lugar se utilizan expresiones como "quizás en el futuro", o "veré lo que puedo hacer" o "dudo que"(38).

El lugar de residencia de los inmigrantes está muy relacionado con su dominio de la lengua, ya que esto les posibilitaba acceder a otras áreas que no fueran sólo Nueva York, donde podían relacionarse con otros refugiados que hablaban alemán (39). Es curioso observar como el aprendizaje del idioma se hizo más fácil, o al menos las estadísticas así lo demuestran, fuera de una ciudad populosa, como Nueva York. En ciudades de menos de 100.000 habitantes el porcentaje de adquisición del inglés fue del 95,2% frente al 87,38% en Nueva York (40). El tiempo medio de aprender a hablar correctamente fue de dos a tres años y prácticamente el doble fue necesario para pensar en inglés.

2.2.6 El amigo americano

El hecho de ensanchar el círculo de amistades y no limitarse a los compatriotas era imprescindible para lograr la integración (41). Del grupo de refugiados estudiado por D.P. Kent (42), el 76,4% indicó que no tuvo dificultades para hacer amigos en América. Las mujeres parecían tener ligeramente más dificultad en relacionarse que los hombres, aunque las diferencias no fueron notables (19,3% de los hombres frente al 25,2% de las mujeres).

Las razones aducidas por aquellos refugiados que no lograron la integración fueron las siguientes:

- * *Different cultural interest make friendship with the native-born difficult to establish*
- * *Anti-foreign and anti-Semitic feelings*
- * *Lack of funds prevents entertaining and*

socializing
 * *Lack of time*
 * *Language difficulty*
 * *Inability to meet persons of similar*
cultural interests (43)

Los refugiados se sentían confusos a veces por la actitud generalmente amable de los americanos. Expresiones tales como *Come and see me sometime, My friend, I'll be seeing you*, eran interpretadas como indicativas de gran afecto, cuando en realidad no eran más que exclamaciones corteses. Asimismo, los hábitos de comportamiento en la mesa son algo diferentes con los consiguientes inconvenientes. Por alguna razón desconocida, los americanos han establecido una forma de comer totalmente diferente de los usos europeos. Mientras que el europeo utiliza el cuchillo con su mano derecha y el tenedor con la izquierda, el americano que se considera a sí mismo como bien educado, coge el cuchillo con su mano derecha, el tenedor con la izquierda, y en cuanto ha cortado el trozo de comida, deja reposar el cuchillo a su derecha y se cambia el tenedor de mano, continuando con la mano derecha (44). Los usos europeos son mal vistos frente a las costumbres americanas.

2.2.7 Reajustes económicos

La asimilación y la solución a los problemas económicos son fenómenos que suelen ir aparejados. Según muchos escritores han señalado, la asimilación es una aceptación emocional del nuevo país, es un sintonizar con los nativos de tal forma que de manera general el refugiado responde a los estímulos y a los valores americanos de la misma forma que lo hace un nativo. Pero el reajuste económico favorable seguido de una asimilación no significa siempre la aceptación automática y a ciegas de los valores americanos, aunque es cierto que predispone favorablemente a ello.

En el momento de la llegada la situación del refugiado es tan precaria que cualquier detalle, cualquier gesto de apoyo u ofrecimiento es acogido de forma extraordinaria. Unas personas que a duras penas han podido escapar de la muerte sobrevaloran esas mínimas ayudas. Pero una vez alcanzado el umbral de subsistencia el paso siguiente es aumentar el nivel de vida y de confort hasta recuperar el que se tenía previamente a la emigración (45).

El correcto ajuste profesional conduce a adoptar actitudes favorables hacia la comunidad, hace posible la participación en la vida social en la misma y proporciona el contacto con los nativos del mismo campo profesional.

Algunos de los factores que impiden o retrasan el ajuste económico y profesional son:

1. La necesidad de tener que alcanzar un determinado nivel de vida. Cualquier campesino de Alemania o Austria que conseguía ser admitido en una fábrica, consideraba que había dado un paso hacia adelante, pero un profesional universitario que sólo encontraba trabajo como obrero manual, consideraba que había bajado de nivel de vida y se sentía frustrado.
2. La dificultad de trabajar profesionalmente en muchos campos era debida a las restricciones y regulaciones legales. Todos los Estados, bien por interés público o por ley, exigen determinados requisitos para poder practicar ciertas profesiones y ocupaciones. En muchos Estados, la posesión de ciudadanía o la declaración de intención de adquirirla es un requisito indispensable para poder ejercer una profesión.

3. La falta de fondos a la llegada. Ya se ha visto que en muchas ocasiones se llegaba "con lo puesto" ya que los refugiados habían sido desposeídos de sus pertenencias y propiedades lo que imposibilitaba proseguir por los propios medios con las actividades profesionales.

4. La ignorancia, en muchos casos, de cómo solicitar un puesto de trabajo. Muchos de los refugiados, hombres de negocios o profesionales nunca habían tenido la necesidad de enfrentarse a la situación de tener que solicitar un empleo y no sabían cómo hacerlo. Muchas veces se extendían en laboriosas y confusas explicaciones, lo que hacían que el patrón potencial perdiera la paciencia ante tanto detalle prolijo (46).

En otra escala social, los vendedores tampoco lo tuvieron fácil. La angustia por la supervivencia conduce al inmigrante a insistir y a mostrar un exceso de celo, lo que hace que la situación empeore. Se dirige a los nativos con una mezcla entre insistencia y arrogancia. El estilo informal de comportamiento de los americanos choca con el rígido formalismo europeo (47).

Muchos refugiados estaban acostumbrados a sueldos fijos y a poca movilidad en el empleo. No podían entender el sistema americano de movilidad casi trashumántica ni tampoco estaban acostumbrados a trabajar en algo no relacionado con la propia profesión. La edad avanzada era otro inconveniente a superar. El 45% de una muestra de 1.509 superaba los 40 años en el momento de la llegada. Era muy difícil incluso para los propios nativos conseguir puestos de trabajo a partir de esa edad y para los recién llegados, casi imposible (48).

2.2.8 America para los americanos

Los primeros años de esta emigración de los refugiados coinciden con los de la Depresión y el trabajo escasea incluso para los propios norteamericanos, lo que produce sentimientos de agresividad y rechazo contra los inmigrantes, que pueden ocupar *sus* puestos de trabajo.

A través de la historia de los Estados Unidos parece que ha habido una relación directa entre los picos máximos de un espíritu nacionalista y los valles de dificultades económicas excepcionales (49).

Como factores positivos para el reajuste económico de los emigrados podemos citar la alta preparación profesional y la cálida acogida de la sociedad americana. Cientos de agencias y comités gastaron millones de dólares para recibir a los refugiados; muchos asistentes sociales se esforzaron para solucionar sus problemas de trabajo y vivienda. Los grupos religiosos más importantes ofrecieron sus instalaciones y servicios y miles de particulares movidos por sentimientos de generosidad y piedad prestaron ayuda tanto material como espiritual. Aunque también muchos otros americanos se sintieron desplazados por esos europeos más cultos y refinados, principalmente frente a los profesionales relacionados con el arte. Se había recibido con los brazos abiertos a artistas extranjeros, mientras se rechazaba a los nacionales.

La mayoría de los refugiados estudiados por Kent mejoraron su situación económica. De los 721 inmigrantes que suministraron sus datos, 520 consiguieron ejercer la misma profesión que tenían en su país de origen. En cambio, las mujeres al casarse no hicieron ningún esfuerzo en proseguir sus carreras profesionales. El lugar de

residencia pudo influir en que el reacomodo profesional fuera un éxito. Un poco más del 40% de aquellos que vivían en Nueva York informaron que no estaban siguiendo la profesión practicada en Europa, mientras que esto sucedía sólo para el 26,5% de aquellos que vivían en otras ciudades grandes que no fueran Nueva York, y el 21,3% para los de comunidades de menos de 100.000 habitantes. Muchas personas que cambiaron de profesión se mostraron satisfechas y realizadas (50).

Para la gran mayoría de los refugiados (65,5%) su status en América fue igual o ligeramente más alto que el previo a la emigración. Las mujeres parecen haber ganado con el cambio; casi el 37% informaron que disfrutaban de un mejor status en América, comparado con el 8,4% de los hombres. El 34% de los hombres y sólo el 23,5% de las mujeres indicaron pérdida de status, lo que puede ser atribuído, al menos en parte, al papel de la mujer en América; sin excepción todas las mujeres entrevistadas afirmaron que las mujeres en América tienen muchas más ventajas y privilegios que en Alemania o Austria (51).

Las mujeres conservaron muchos de sus privilegios, mientras que los hombres tuvieron que ceder posiciones. Una minoría masculina reconoció que las tareas domésticas no era labor de esclavos, con lo que algunas mujeres gozaron de mayores oportunidades en el mercado de trabajo (52).

La evaluación del status en América está también muy relacionado con el lugar de residencia y de nuevo los que se quedaron en Nueva York perdieron más que los que se asentaron en comunidades más pequeñas.

Al elegir una nueva profesión distinta de la ejercida en Europa, la más común era la de la enseñanza, seguida de la apertura de un comercio, a veces de

importación-exportación, debido a las numerosas conexiones con el extranjero. Los médicos podían enseñar Biología, los en otros tiempos abogados, con algo de estudio, podían impartir Ciencias Políticas, Derecho Comparado o Derecho Internacional; los periodistas, alemán o Literatura y los músicos y artistas encontraron fácilmente alumnos.

Muchos otros hicieron de sus *hobbies* su medio de vida. Aficionados a la fotografía abrieron su propio estudio y muchas mujeres que en Europa se hacían su propia ropa, inauguraron *boutiques*, llegando incluso a emplear a terceros en los nuevos negocios.

2.2.9 El sueño americano: una casa propia

La posesión de una casa lleva aparejado ser un buen ciudadano y *echar raíces* en una comunidad, participando incluso en sus actividades. La posesión de una casa indica además una cierta posición económica (53). En 1940, el 47% de la población norteamericana era dueña de su propia casa según el U.S. Census Bureau (54). Poseer una casa y tener seguridad financiera son dos de los requisitos más importantes para afrontar con éxito la integración en una nueva sociedad.

En primer lugar el inmigrante busca el bienestar económico, después la *americanización* y finalmente tiene lugar la absorción del refugiado por parte de la comunidad. La seguridad económica es un requisito indispensable para una *americanización* (55).

El lugar de residencia también influye en la sensación de seguridad. Los residentes en Nueva York se sienten más inseguros, que los que viven en otras grandes

ciudades y en mayor proporción que aquellos que viven en comunidades con menos de 100.000 habitantes (56).

Si damos por hecho que la capacidad de hacer amigos con nativos indica algún grado de americanización, el grupo más americanizado sería el de más bajo porcentaje en el grupo de inseguros.

Dividiendo a los refugiados en tres grupos:

- a) el que sólo tiene amigos refugiados
- b) otro con un círculo de amigos compuesto por refugiados y nativos
- c) otro compuesto exclusivamente por amigos nativos americanos.

encontraríamos que este último grupo es el que se siente más seguro (44% el primero, 53% el segundo y 63,2% el ultimo).

Por profesiones, los médicos y los profesores son los que se sienten más seguros. En el otro extremo, los abogados y los periodistas (57).

El miedo a que los Estados Unidos siguiera los pasos de Europa era compartido por muchos. Algunos no podían soportar la libertad de los Estados Unidos, ni su libertad intelectual, ni siquiera la libertad física. Todos los europeos sufrían de *lock psychosis*. La libertad les transformaba en seres melancólicos e inseguros. Tanto deseo de buscar el lugar utópico de la libertad y una vez conseguido no pueden escapar a ningún sitio, porque ya han escapado, buscando entonces ansiosamente los barrotes de la jaula (58).

2.3. UNA NUEVA WEIMAR EN CALIFORNIA

La emigración desde Alemania y Austria hacia los Estados Unidos de 1933 a 1941 tuvo como ya hemos visto anteriormente unas características muy peculiares que la distinguen de otros movimientos migratorios, entre ellas el altísimo porcentaje de individuos con preparación universitaria y el gran número de profesionales.

Aunque la emigración es siempre un tremendo trauma personal, la ruptura con familia, país y amigos no fue igual para todos. Si bien es verdad que el problema de no poder expresar las ideas al ciento por ciento en una lengua extranjera es mucho mas frustrante en una persona de alto nivel cultural, también lo es que las de reconocido prestigio a nivel mundial tienen el camino mucho mas fácil en su comienzos que el modesto emigrante que sólo cuenta con el apoyo de un familiar, también refugiado, en un barrio extremo de cualquier ciudad americana.

La distinguida colonia de inmigrantes alemanes de Sanary-sur-mer de los años treinta se vió incrementada en 1938 por dos acontecimientos importantes: el Anschluss de Austria en el mes de marzo y la invasión de Checoslovaquia por los nazis. Todos aquellos refugiados, entre los que se encontraban Heinrich Mann, su sobrino Golo Mann y Leo Feutchwanger tuvieron ante sí un sombrío panorama cuando el 3 de septiembre de 1939, Francia e Inglaterra declaran la guerra a Alemania, lo que les convierte automáticamente en extranjeros enemigos en suelo francés.

El enorme desarrollo del cine hablado entre 1927 y 1929 fue decisivo para la mayoría de los emigrados a Hollywood. Muchos artistas europeos se dirigieron a California, sede del cine, atraídos por el cine hablado. Los magnates de Hollywood

repararon pronto en el descenso de sus ventas al extranjero, fruto de la exclusividad del inglés en sus películas, por lo que decidieron comenzar la producción de versiones en otros idiomas con actores y directores de los países correspondientes.

El director de teatro Berthold Viertel y su esposa la actriz Salka tuvieron una influencia decisiva en la creación de un embrión de cultura europea en Hollywood. En 1927 Murnau llamó a Berthold Viertel a Hollywood para trabajar en el guión de *Four devils*. La compañía Fox le ofreció un contrato de tres años para escribir y dirigir. Se estableció en Hollywood y desde entonces trabajó para el nuevo medio, el cine sonoro, al que aportó sus grandes conocimientos de teatro; para la parte técnica contó con la ayuda del *cameraman* austríaco Fred Zinemann. Su esposa Salka, a su vez, se convirtió en una de las más cotizadas guionistas de Hollywood trabajando fundamentalmente para Greta Garbo.

Nada más establecerse en la pequeña comunidad alemana de Los Angeles, que estaba a punto de disolverse, fueron invitados a una fiesta dada por Emil Jennings en su casa-palacio de Hollywood, a la que asistieron también Conrad Veidt, Ernst Lubitsch, Ludwig Berger y Max Reinhardt. El tema general de conversación giró en torno a quién se quedaba en Los Angeles y quién se iba. Muchos de estos famosos personajes se habían conocido ya en Alemania, sabían de sus discrepancias y opiniones encontradas, pero en tierra extranjera, en Hollywood, se unieron para protegerse mutuamente de un ambiente que podía serles hostil. Tenían que hacer un frente común para luchar contra la excesiva comercialización del arte que, según ellos, practicaban los americanos. Para distinguirse de los *vulgares* americanos adoptaban posturas y actitudes *snob*. Los Viertel no entraron en ese juego y mantuvieron su mente y su casa abierta a todo el mundo. Alquilaron primero una casa modesta en Fairfax Avenue y en 1928 se

trasladaron al 165 de Mabery Road en Santa Mónica, una casa frente a la playa que se convirtió en el centro de reunión de todos los inmigrantes de Los Angeles.

Una de las figuras mas significativas asentadas en Hollywood en los primeros tiempos del cine sonoro fue Marlene Dietrich. En 1930, Erich Pommer de vuelta a Alemania, invitó a Josef von Sternberg a dirigir una película en alemán e inglés su propia adaptación de la novela de Heinrich Mann *Professor Unrat* con el título *El Angel Azul* (1930) y con Marlene como protagonista. El éxito fue absoluto y decisión de Marlene de irse a los USA. Ya por estas fechas la vida en Alemania empieza a ser dura y difícil para los intelectuales, aunque los liberales eran de la opinión de que un desastre como el que después sucedió no tendría nunca lugar en Alemania. Hasta que llegó el fuego del Reichstag. Ese mismo día mucha gente huyó, aunque otros se lo tomaron con más calma, como Fritz Lang. Pero realmente había llegado la hora de los perseguidos, de aquellos que se vieron obligados a dejarlo todo en busca de la libertad fuera de Alemania. Y pensaron en el paraíso de la libertad: los Estados Unidos de América.

Entretanto, la colonia de inmigrantes alemanes había cerrado filas y preparaba la acogida a sus compatriotas, que iban llegando poco a poco. A algunos, como a Thomas Mann, con todos los honores, como el gran patriarca de las letras alemanas, que partió de Londres a bordo del buque Washington ya con brillantes perspectivas, nuevamente como profesor invitado en la Universidad de Princeton en el invierno del 39 al 40. En 1938 se había dirigido a los americanos en su discurso sobre *The coming Victory of Democracy* con estas palabras

"I believe that for the duration of the present European dark age, the centre of Western culture will shift to America. It is my own intention to make my home in your country, and I am convinced that if Europe continues for a while to pursue the same course as in the last two decades, many good Europeans will meet again on America soil" (59).

No le resultó tan fácil a su hermano Heinrich, de casi 70 años, exilado político, conocido anti-nazi y Presidente en el exterior del Frente Popular Alemán. No deseaba abandonar Francia pero se vió forzado a pedirle a Thomas que a través de su influencia se le concediera un visado de entrada en los Estados Unidos. Pero la invasión alemana de Francia en mayo de 1940 le sorprendió aún en suelo francés y nada se pudo hacer por él. Huyó a Marsella a esperar los documentos, pero ya era demasiado tarde para poder salir abiertamente. En Marsella se reunió con Leon Feuchtwanger y su esposa, huídos de un campo de concentración, y con los Werfel, Franz y Alma (ex-Mahler). Tomaron un tren hasta la frontera española, cruzaron los Pirineos a pie y pasaron por Lourdes, donde Franz Werfel hizo su promesa de escribir sobre Santa Bernardette de Lourdes (*The song of Bernardette*). Desde los Pirineos bajaron a Barcelona, en tren llegaron a Madrid y por avión a Lisboa, donde permanecieron varias semanas hasta encontrar pasaje en un barco.

Se habían constituido diversas organizaciones en los Estados Unidos para ayudar a los refugiados, algunas de carácter político como el Emergency Rescue Committee. El comité, de corte liberal, fue creado por Frank Kingdom y apoyado por Thomas Mann. El Exiled Writers Committee, ramificación de la Liga de Escritores Americanos, de matiz izquierdista, fue una organización establecida en Nueva York para evitar que los escritores se encerraran en sus torres de marfil, animándoles a intervenir activamente en la lucha contra el nazismo (60).

Ambas organizaciones invitaron a los recién llegados a participar en sendas cenas. Leon Feuchtwanger asistió a la del Exiled Writers Committee, Thomas y Heinrich Mann y los Werfel a la del Emergency Rescue Committee.

Hubo una tercera organización, de carácter apolítico, creada por Ernst Lubitsch, Salka Viertel y Paul Kohner, la European Film Fund, que, como las demás, intentaba conseguir trabajo para los exilados en las grandes productoras de cine. La Warner Brothers fue una de las que se mostro más generosa. A través de los buenos oficios del Emergency Recue Committee, los escritores Alfred Doebelin y Leonhard Frank así como Heinrich Mann fueron contratados por 125 dólares por semana. Sus obligaciones no estaban claramente definidas, aunque se les exigía permanecer en las oficinas de 9 a 5. Algunos autores, como John Russell (61), creen que la Warners y la Metro simplemente ejercían la caridad. Otros, como Méndez-Leite (62), piensan que las grandes compañías cinematográficas de Hollywood hicieron sustanciosos negocios contratando personalidades de las letras a bajo precio, como por ejemplo Fritz Lang entre otros muchos, aprovechándose de las circunstancias personales de los exiliados, bien para que escribieran para ellos, bien para evitar que escribieran o rodaran para otros.

Muchos de aquellos contratos anuales no fueron renovados a su expiración. En octubre de 1941 Leonhard Frank y Heinrich Mann se quedaron sin trabajo, así como Alfred Doebelin. Otros más afortunados, como Feutchwanger y Werfel, ganaban suficiente dinero por los derechos de autor de sus obras publicadas en América.

Leonhard Frank cuenta en su libro *Heart on the Left* (63) cómo muchos alemanes triunfaron en Hollywood y gozaron de la amistad de los americanos siendo invitados a pasear en sus lujosos automóviles y a frecuentar sus no menos lujosas villas, amistad que desaparecía con el desvanecimiento del éxito, pues en Hollywood una persona que gana doscientos mil dolares no hace amistad con otra que solo ingresa la mitad. Probablemente Frank habla de aquellos alemanes emigrados que se introdujeron con fortuna en el mundo del cine; el resto de los inmigrantes permaneció muy unido, soñando inconscientemente con la idea de convertir Los Angeles en una nueva Weimar.

Thomas Mann es la imagen del éxito, del hombre práctico que sabe vender su producto, sus libros y sus ideas. Político nato se desenvolvió muy bien en los Estados Unidos, mucho mejor que su hermano Heinrich, el cual pasó en América los peores años de su vida. Pobre, viejo, enfermo y con una esposa desequilibrada emocionalmente tuvo que vivir de la caridad de su hermano Thomas y de los setecientos cincuenta dólares que el Gobierno ruso le envió por una sola vez, como pago de los cientos de miles de ejemplares de sus libros vendidos en la Unión Soviética. Se negó a hablar inglés, aunque con casi 70 años desarrolló una portentosa facultad para el inglés escrito. Asimismo rehusó que se pasara al inglés su diario de guerra y fuera publicado, pues rechazó la idea de que la editorial pudiera hacer cambios en sus manuscritos. Se consideraba a sí mismo como un escritor demasiado distinguido para aceptar interferencias de ninguna clase.

La casa de Salka Viertel fue uno de los lugares de unión de los exiliados. Allí se celebró el cumpleaños de Heinrich, al que acudieron todas las grandes figuras literarias y se brindó para desearse mutuamente larga vida y prosperidad (64).

Desde su llegada en diciembre de 1940, la enorme mansión de los Feuchtwanger fue el lugar de acogida de los intelectuales de izquierda. En América, Feuchtwanger tuvo un amigo leal en la persona de Bertolt Brecht. Ambos trabajaron juntos y su amistad no se vino abajo ni siquiera con el espinoso asunto de *Juana de Arco* 1940.

Brecht había empezado esta obra el 17 de diciembre de 1941, en la que contaba la historia de Juana de Arco en la realidad contemporánea por medio de las visiones de una muchacha en la Francia de la época. Unos días más tarde había esbozado

nueve escenas, cuatro de las cuáles eran visiones y además había retitulado la obra como *The Voices*. Como consecuencia de la lectura de la obra inédita de Feuchtwanger *The devil in France* pensó que su admirado Feuchtwanger sería el colaborador ideal, a éste le agradó la idea y en octubre de 1942 empezaron a colaborar juntos. Retitularon varias veces el proyecto y se reunieron durante los meses de noviembre, diciembre y enero para trabajar, en un ambiente de cordialidad y armonía, trabajo sólo interrumpido a las ocho de la tarde pues tanto Brecht como Feuchtwanger no podían andar por la calle a esa hora ya que al estar considerados como *enemy aliens* debían respetar el toque de queda.

La cordial colaboración se vio amenazada, sin embargo, por una seria discrepancia: la edad de la protagonista. Brecht la veía como una niña inocente; Feuchtwanger como una adolescente ingenua casi adulta, capaz de comprender lo que sucedía a su alrededor. Ambos decidieron interrumpir el trabajo en común y seguir cada uno con su propia idea. Feuchtwanger continuó con lo que luego sería su novela *Simone* (publicada en 1944), mientras que la obra de Brecht no se puso en escena hasta 1957. En 1944 fue adquirida la novela de Feuchtwanger para ser filmada (algo que luego nunca ocurrió) y Feuchtwanger insistió en que ese dinero debía ser compartido con Brecht. Ambos permanecieron siempre muy unidos.

Feuchtwanger, a diferencia de Brecht, no perdió el interés literario en Estados Unidos. Al emigrar estaba a la mitad de la trilogía de *La Vida de José* y continuó trabajando. Feuchtwanger vino a representar una buena combinación de la cultura europea y de la tecnología americana. Escribió una novela netamente americana, *Proud Destiny*, y una pieza teatral, *The devil in Boston*, sobre la caza de brujas en el Boston de 1642, obra que resultó premonitoria de lo que iba a tener lugar con la creación del Comité de Actividades Antiamericanas.

Otro centro de reunión fue la casa de los Werfel, donde Frank y Alma congregaban a los interesados por el teatro, y sobre todo por la música, pues Werfel era un experto en Verdi.

Puede citarse por último, la casa de Thomas Mann, aunque fuera el menos sociable de todos. Su casa estaba abierta, pero él prefería dedicarse a sus escritos y en menor medida a las actividades de propaganda antibelicista.

Los compositores tuvieron mayores dificultades para encontrar trabajo en Hollywood pues sólo se contrataba a los más conservadores (musicalmente hablando) y porque la música a componer tenía que ser melódica, fácil de seguir y de ritmo fácilmente acomodable al film.

La música de las películas americanas no tenía nada que ver con la que se hacía en Austria o Alemania ya que la música del cine europeo representaba - al contrario que en Hollywood - un papel minoritario. Incluso en el pueblo más pequeño de Estados Unidos las películas se acompañaban como mínimo con un piano, aunque lo usual era que cualquier teatro de cierta categoría tuviera orquestas de más de doscientos instrumentos y que en Nueva York o Los Angeles, las orquestas fueran realmente orquestas sinfónicas, incluso con órgano. En algunas ocasiones actuaban bailarinas. Un ejército de compositores, arregladores, directores y letristas tenía como única misión *rellenar* musicalmente la película. Para cada película, el estudio ordenaba un *musical cue*, lista detallada de las selecciones sugeridas par ser interpretadas en cada escena. Al compositor se le pedía sólo los compases de una melodía que pudiera tener arreglos orquestales suficientes como para que los músicos pudieran imprimirle el "sello de la casa" (65).

Uno de los mayores adversarios de este sistema fue el autor de música de cámara Hans Eisler, amigo de Bertolt Brecht y autor entre otras piezas de *Fourteen Ways of Describing Rain*, interpretada en casa de Theodor Adorno, y de la música de la película de Fritz Lang, *Hangmen also die!* Eisler llegó a Hollywood en 1937. Criticó la rígida estructura de las orquestas, limitadas por decisión y acuerdo entre los sindicatos a un estricto número de instrumentos de cuerda, viento y metal, con la exigencia además de que la orquesta había de ser dirigida por modestos directores de *night clubs*.

Pero lo que más enojó a Eisler fue la aplicación de convencionalismos que llevaba a aplicar unos determinados tipos de música a determinadas escenas: violines para las escenas de amor, de cuerda para escenas de montaña, etc (66).

Schoenberg fue más afortunado que otros, aunque su música fuera indescifrable para muchos oídos y no reuniera los requisitos de ritmo fácil y melodía pegadiza. Fue un profesor extraordinario y tuvo muchos alumnos.

La convivencia estrecha de los artistas produjo no pocos roces y discusiones entre ellos. El escándalo y pelea consiguiente más famoso fue el que tuvo lugar entre Schoenberg, Thomas Mann y Theodor Adorno con motivo de la publicación de la obra de Thomas Mann *Doctor Faustus* en la que se hacen comentarios a la escala de doce tonos inventada por Schoenberg. Fue una pelea triste y patética en la que dos venerables ancianos discutieron agriamente en público con el consiguiente deterioro para el resto de la comunidad de exilados.

En 1944 Schoenberg recibió un curioso encargo del compositor y músico Nathaniel Shilkret: reunir a nueve compositores exilados para hacer siete trabajos breves

sobre el Libro del Génesis. Lo dirigió en 1945 en Los Angeles, Werner Janssenn. Los autores fueron:

Preludio	Schoenberg
Creación	Shilkret
Fall of Man	Tansman
Cain and Abel	Milhaud
The Flood	Castelnuovo-Tedesco
The Covenant	Ernst Toch
Babel	Stravinsky

Es decir, Schoenberg reunió para este trabajo a todas las figuras musicales que California podía ofrecer entre los inmigrantes. No contó con Eisler porque quizás éste era comunista, y presumiblemente ateo (67).

Por su parte Stravinsky, que ya había visitado el país interpretando diversos conciertos, se instaló definitivamente en los Estados Unidos en mayo de 1940. Su música había sido condenada por los nazis y gran parte de su familia fue internada en un campo de concentración donde murieron. En septiembre de 1939, poco después del estallido de la guerra en Europa se embarcó hacia Estados Unidos al objeto de pronunciar una serie de conferencias en Harvard sobre *The Poetics in music*. En diciembre dirigió un concierto de su música en Los Angeles y allí tuvo el dudoso placer de ver qué había hecho Walt Disney de su *Consagración de la Primavera* en la película *Fantasia*.

Podría afirmarse, en resumen, que Mann, Lang, Feuchtwanger, Bertolt y Salka Viertel, Dietrich, Lubitsch, Warfel, Brecht, Eisler, Schoenberg y tantos otros

llegaron a reinventar la cultura Weimar en California y que gracias a su forzado exilio, las artes florecen en Hollywood.

Tanto que hacen afirmar a Behrman que

"With the influx of the refugees in the thirties Hollywood became a kind of Athens. It was as crowded with artists as Renaissance Florence. It was a Golden Era. It has never happened before. It will never happen again."(68)

Baxter (69) disiente del optimismo apasionado de Behrman y se lamenta que tal florecimiento sea fruto del escándalo bélico y de la persecución que genera esa comunidad de inmigrantes intelectuales y artistas de aquellos años. Para Baxter no se dieron las condiciones de recogimiento que la creación del arte exigen.

A este intento de reinención de la República de Weimar en Hollywood pudo haber contribuido Fritz Lang con su presencia y con el importantísimo bagaje cinematográfico de su etapa alemana, Aunque el momento de su llegada a los Estados Unidos en el año 1934, en pleno mandato de Roosevelt, fuera un momento crítico de vuelta a los valores tradicionales de gran parte de la sociedad americana. En 1930 ya se habían puesto los cimientos de la HUAC (House of Un-American Committee) y también ese mismo año de su llegada se creó la Legión de la Decencia y entra en vigor el Código de censura Hays.

Lang se ve pues inmerso en un mundo hostil como exilado y como alemán. Muchos ciudadanos americanos de espíritu conservador mantenían muchas reservas hacia el flujo de extranjeros, sobre todo alemanes, y habría que preguntarse si la sociedad americana temía que con ellos llegaran las ideas y el espíritu de la República de Weimar.

A lo largo de diferentes lecturas podría inferirse que los americanos, al principio no tenían muy claro su antinazismo y el sistema de gobierno fascista no les parecía una propuesta tan rechazable. Un ejemplo de ello fue la actitud del patriarca de una de las familias de más influencia en los Estados Unidos, el ex-Embajador de los Estados Unidos en Gran Bretaña, Joseph P. Kennedy, quien aconsejó públicamente que no se hicieran en Hollywood películas anti-nazis, en caso de una hipotética victoria del Eje, y se mostró favorable al régimen de Hitler. Estas y otras personas hicieron que en Hollywood se censure y se cambien los guiones originales de las películas para no molestar al Gobierno de Hitler.

A Fritz Lang y a los demás se les acoge como exilados y se les permite trabajar. Al principio, Lang, a diferencia de la actitud más personalista de su primera etapa alemana, contacta con sus patriotas, desde el primer momento con espíritu generoso y abierto hacia los más necesitados, pero sería interesante preguntarse si de no haber ganado Hitler las elecciones, estos intelectuales alemanes hubieran tenido ocasión de relacionarse y trabajar juntos en Alemania como lo hicieron en Hollywood. Así Lang se ve inmerso entre la perplejidad que le proporcionan los escándalos de las peleas de los grupos y camarillas y la búsqueda de libertad para seguir trabajando. Probablemente piensa que puede retomar su carrera como director en los Estados Unidos, pero es muy posible que haya perdido el norte, que haya perdido el contexto cultural en el que creció y creó. Y así probablemente se va a ver abocado a decidir: si se adapta y se integra al sistema tiene posibilidades de triunfar, pero como contrapartida su obra puede perder calidad. Si sigue el ejemplo de Brecht, Döblin, Heinrich Mann y otros muchos que no se adaptaron, tiene que abandonar el país, pero tanto unos como otros se desorientan al ser transplantados a un medio muy distinto y esto siempre tiene consecuencias en la creación artística.

NOTAS

Capítulo 2. El exilio a los Estados Unidos

(1) Bolino, August C., *The Ellis Island. Source Book*, Washington, Kensington Historical Press, 1990, pp. 2-3

" The placement of immigrants at an island center would ease the fears concerning the moral character of the immigrants. Moreover it would be much more difficult to escape from an island where a swim of at least 1,500 feet would be necessary to reach the mainland."

(2) Así figura en la Immigration Commission, *Steerage Conditions*, 1911, p. 12, recogido por Bolino, op. cit., p. 9.

(3) Meltzer, Milton, *Taking Root*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1976, p. 38

Anna Herkner, investigadora de esta Comisión informó que: "the passengers would arrive at the journey's end with a mind unfit for healthy, wholesome impressions and with a body weakened and unfit for the hardships that were involved in the beginning of life in a new land."

(4) Corsi, Edward, *In the Shadow of Liberty*, New York, McMillan, 1925, p.10

(5) Curran, Henry H., *From Pillar to Past*, New York, Charles Scribner's, 1941, p. 291

"If I added spaguetti, the detained Italians sent me an engrossed testimonial and everybody else objected. If I put pierogi and mazpvoan noodles on the table, Poles were happy and the rest disconsolate. Irish stew was no good for the English and English marmalade was gunpowder to the Irish. The Scotch mistrusted both. The Welsh took what they could get."

(6) *New York Times*, 13 de octubre de 1915, p. 8

" The immigrant is a patient, stolid animal as he appears at the handling station. With bags and bundles and cheap gripsacks, packed Continental Europe, and half dazed with the new experience, this horde of human beings found themselves the instant they set foot beneath the stars and stripes, prisoners, as effectively as if they had met at a prison station in Russia, bound for Siberia. They might walk in but one path from the gangplank - the one leading to the easterly end of the long, low building. In this they might enter but a single room. This room was bound by an iron fence, and once within, the immigrant on a search for the land of freedom became deprived of all personal liberty for the moment."

(7) *New York Times*, 27 de noviembre de 1915, p. 9

(8) *New York Times*, 15 de enero de 1916, p. 4:5

(9) *Annual Report of the Secretary of Labor*, 1920, pp. 73-76 citado por Bolino, op. cit., p. 31

(10) Post, Louis E., *The Deportations Delirium of Nineteen-Twenty*, Chicago, Charles H. Kerr, 1923, p. 21

(11) Bolino, op. cit., p. 32

(12) *Chicago Tribune*, 4 de diciembre de 1992, p. 4

(13) Kent, Donald P., *The americanization of the inmigrants of 1933-41*, New York, Columbia University Press, 1953, p. 7

" The essential quality of a refugee therefore may be said to be that he has left his country of regular residence, of which he may or may not be a national, as a result of political events in that country, which render his continued residence impossible or intolerable and has taken refuge in another country, or, if already absent from his home, is unwilling or unable to return without danger to life or liberty as a direct consequence of the political conditions existing there."

(14) *ibid.*, p. 15

Immigrant aliens admitted to the USA by Fiscal Year, whose country of last permanent residence was Germany*

Year	Total Immigrant	Professionals	%Professionals
1933	1.919	131	6.8
1934	4.392	430	9.8
1935	5.201	323	6.2
1936	6.346	523	8.2
1937	10.895	761	6.9
1938	16.282	905	5.6
1939	33.515	2.689	8.0
1940	21.520	1.556	7.2
1941	4.028	304	7.6
	-----	-----	---
	104.098	7.622	7.3

* For the years ending June 30, 1939, to June 30, 1941 Austria is included with Germany

(15) *ibid.*, p. 14

(16) *ibid.*, p. 15

Occupations of Professional German and Austrian Immigrants

Profession	Total Immigration		Study Group	
	#	%	#	%
Education	1.090	14,1	345	48,0
Law	811	10,6	102	14,0
Medicine	2.352	30,9	75	10,0
Journalism	682	8,9	47	7,0
Engineering	645	8,5	24	3,0
Music	465	6,1	34	5,0
Art	296	3,9	23	3,0
Miscellaneous	1.281	16,8	71	10,0
	-----	-----	-----	-----
Total.....	7.622	100,0	721	100,0

(17) *ibid.*, p. 17

(18) *ibid.*, p. 17

(19) *ibid.*, p. 19

(20) *ibid.*, p. 19

Number and Percent of Study Group Falling under Nazi Racial Classifications

	"Non-Aryan"		"Aryan"		Not Listed		Total
	#	%	#	%	#	%	
German							
Males	235	53.3	57	12.9	149	33.8	441
Females	51	68.0	10	13.3	14	18.7	75
Total	286	55.4	67	13.0	163	31.6	516
Austrians							
Males	87	52.7	14	8.5	64	38.8	165
Females	31	77.5	0	0	9	22.5	40
Total	118	57.6	14	6.8	73	35.6	205
Total							
Males	322	53.1	71	11.7	213	35.2	606
Females	82	71.3	10	8.7	23	20.0	115
Total Study Group	404	56.1	81	11.2	236	32.7	721

(21) *ibid.*, p. 21

Residence of Study Group by Nationality and Sex

	N. York City		100,000 & up*		Below 100,000		Total
	#	%	#	%	#	%	
Nationality							
Austrian	98	47.8	57	27.8	50	24.4	205
German	170	32.9	166	32.2	180	34.9	516
Sex							
Male	208	34.3	197	32.5	201	33.2	606
Female	60	52.2	26	22.6	29	25.2	115
Total Study Group	268	37.2	223	30.9	230	31.9	721

* excluding N. York City

(22) *ibid.*, pp. 21-22

(23) *ibid.*, p. 23

(24) *ibid.*, p. 24

"I hereby declare, on oath, that I absolutely and entire renounce and abjure all allegiance and fidelity to any foreign prince, potentate, state or sovereignty of whom or which I have here-to-fore been a subject or citizen; that I will support and defend the Constitution and laws of the United States of America against all enemies, foreign and domestic, that I will bear true faith and allegiance to the same; and that I take this obligation freely without any mental reservation or purpose of evasion: So help me God."

(25) *ibid.*, pp. 26-29

(26) *ibid.*, p. 37

(27) Mann, Thomas, en el prefacio a Gumper, Martin, *First Papers*, New York, Duel, Sloane and Pierce, 1941, p. xiii

"This man is no emigrant who waits for the return to his homeland. He does not look back. He is here for good and with all his heart. America has gained him completely and ... many will feel that he is a gain for America."

(28) Aginsky, Ethel, *Language and Culture*, Proceedings of the Eighth American Scientific Congress, II, 1942, p. 271

"The culture of any group is made up of numerous traditional values, beliefs, ideologies, inventions, customs, activities and material objects. In this range of cultural phenomena, we find that language plays an exceedingly important role, because language is the overt manifestation of the traditional psychology of the people in relation to the environmental continuum. It is for this reason that language is so closely tied up with, and so integral a part of any group. Language is made up of a system of conceptualizations which is the result of a long period of history during which the concepts have become standardized and traditionalized."

(29) Hansen L. Marcus, *The Immigrant in American History*, Cambridge, Harvard University Press, 1940, p. 20

(30) Park E. Robert y Miller Herbert A., *Old World Traits Transplanted*, Chicago, University of Chicago Press, 1925, p. 282

(31) Kent, *op. cit.*, p. 43

(32) Whyte, John, *American Words and Ways*, New York, The Vicking Press, 1943, p. 90

" Don't take the comments of the Americans on the beautiful way you speak English too seriously. Americans, who as compared to Germans are poor linguists, are likely, both in sincere admiration and in a spirit of friendliness and flattery, to speak only in praise of your acquisition of English and never of course to correct your mistake. UNLESS YOU INSIST UPON IT OVER AND OVER AGAIN. The result is there are many highly educated Americans of German birth who, after thirty or forty years in America, are daily guilty of crass Germanisms in their speech all because none of their colleagues or

friends ever called their attention to them... Few Americans, even when they know Germans intimately, will of their own accord call attention to mistakes".

(33) Kent, op. cit., pp. 45-46

(34) Gumpert, op. cit., pp. 48-49

"To a man on an advanced intellectual level loss of language is an almost insuperable shock. Waiters and children are able to gratify their speech functions with a small vocabulary. But to anyone who cares to translate, subtle thoughts and desires into reasonable speech, who has a sense of responsibility for language, the infantile state into which he is forced is rather humiliating."

(35) Saenger, Gerhart, *Today's refugees, Tomorrow's citizens*, New York, Harper and Brothers, 1941, pp. 145-146

"Our children do not want us to speak German"

(36) Whyte, op. cit., pp. 79, 81

"However, in spite of many difference in household and technical terms and in current colloquialisms, there remains an overwhelming preponderance of words in common use in these two great streams of current English.

Literary English in Britain and America, though not wholly identical is still in such close agreement that only the trained philologist or an Englishman with a strong scent of Americanisms, or a decreasing number of Americans who prefer Britishisms to Americanisms can differentiate between two literary passages of British and American English."

(37) Kent, op. cit., pp. 53-54

(38) *ibid.*, p. 49

" In America one never says "no" if he can possibly avoid it. Rather he will say "perhaps in the future" or "I'll see what can I do" or " I rather doubt", etc. This is part of the genius of America. Americans have misrepresented themselves and have been misunderstood all over the world as a forthright group of individualists. Nothing is farther from the truth. The genius of the Americans is the fact that they have mastered the art of getting along. They are born collectivists. They constantly live in groups and participate in group activities to an extent unknown anywhere else in the world."

(39) *ibid.*, p. 57

Percentages of those having language ability on Arrival, by place of current residence

Place of Residence	Germans		Austrians		Total		Study Group Total
	#	%	#	%	#	%	
New York City	196	62.4	62	63.3	168	62.7*	268
100,000 or over**	112	67.5	41	71.9	153	68.6	223
Less than 100,000	130	72.5	35	70	165	71.7*	230

* Difference proved significant at the 5% level

** Excluding New York City

Note: Throughout the study statistical significance of differences was determined by using the table devised by Vernon Devies, Stations Circular #102, Washington Agricultural Experiment Stations, the State College of Washington, Pullman, Was., September 1959.

(40) *ibid.*, p. 57

Percentages of those acquiring English Language Ability, by place of current residence

Place of residence	Germans		Austrians		Total		Study Group Total
	#	%	#	%	#	%	
New York City	149	87.7	85	86.7	234	87.4*	268
100,000 or over**	150	90.4	54	94.7	204	91.5	223
Less than 100,000	171	95.0	48	96.0	219	95.2*	230

* Difference proved significant at the 1 percent level

** Excluding New York City

(41) Fairchild, Henry P., *Race and Nationality*, New York, Ronald Press Company, 1947, p. 117

(42) Kent, *op. cit.*, p. 43

(43) Davie, Maurice R., *Refugees in America*, New York, Harper and Brothers, 1947, pp. 160, 162-164.

(44) Whyte, *op. cit.*, p. 115

(45) Young Donald, *Research Memorandum on Minority People in the Depression*, New York, Social Science Research Council, 1937, pp. 160-161.

(46) Davie, *op. cit.*, p. 121

"Many of the professional and businessmen among the refugees had never before been faced with the necessity of applying for a job and had no idea how to go about job seeking. At times the refugee applicant heavily taxed the patience of the prospective employer by presenting a great number of testimonials and references and by furnishing much information that seem irrelevant to a particular job application. Here he was

merely following European custom. The refugee applicant was often in an awkward situation when applying for his first job, since his English was inadequate, his clothes and appearance foreign and his feelings insecure."

(47) Gumpert, op. cit., pp. 52-53

(48) Kent, op. cit., p. 80

(49) Young, op. cit., p. 133

(50) Kent, op. cit., p. 84

(51) *ibid.*, p. 87

(52) Gumpert, op. cit., p. 159

(53) Muller, Henry, *Urban Home Ownership*, Philadelphia, edición privada, 1947, capítulo III.

(54) Kent, op. cit., p. 93

(55) Saenger, Gerhart, "The Refugee here", *Survey Graphic*, Noviembre 1940, p. 579

(56) Thomas, W.I., *Appraisal of Thomas and Znaniecki's. The Polish peasant in Europe and America*, New York, Social Science Research Council, 1939, pp. 72-73.

(57) Kent, op. cit., p. 102, 103

" You Americans are all alike. You don't fear insecurity because you have known security. You live in such constant insecurity that you have become inured to it. If you had ever known the security of Europe, you would not feel secure in your present position."

Otro asegura

"How could I feel secure. I lived through the German inflation after World War I. I know what inflation does. No, I have not security in America. After World War I and I the inflation of the twenties, the depression of the thirties, the rise of dictators, the growth of antisemitism and you are asking if I have financial security!"

(58) Gumpert, op. cit., p. 195

(59) Taylor, John R., *Strangers in Paradise. The Hollywood emigrés 1933-1950*, London, Faber and Faber, 1983, p. 143

(60) Stewart, Donald O., *By a Stroke of Luck! An autobiography*, s.l., Paddington Press.TWOCONPUB, s.f., p. 233

(61) Taylor, op. cit., p. 146

"Heinrich Mann was really doing nothing for \$125 a week and the jobs thought up for the exiled writers, with their mostly minimal English, seem to have been regarded as largely charitable enterprises, brought about by the European Film Fund through the good offices of Thomas Mann and some established German resident of the film colony."

(62) Méndez-Leite, op. cit., p. 192

"Acudió Lang a la cita y no tardó en salir de dudas. Lo que pretendían era despedirle, como ya había ocurrido en otros casos. Contrataban a elementos importantes del cine europeo, los llevaban a Hollywood, alejándoles así de una vida activa contraria a los intereses del cine americano y los tenían allá sin hacer nada hasta que, llegado el momento, se mostraban implacables con ellos y no les renovaban el contrato que les unía a la productora en cuestión. Esto se hizo infinidad de veces en la Meca del Cine, tanto con actrices y actores como con una serie de directores europeos que no pudieron demostrar nunca sus facultades en los platós americanos."

(63) Taylor, op. cit., p. 148

(64) *ibid.*, p. 150

"Things had indeed been getting worse ever since his seventieth birthday party, celebrated late, on 2 May 1941, after Heinrich and Nelly had returned from Mexico and Thomas from Berkeley where, on the very day of Heinrich's birthday (27 March), he was receiving yet another honorary doctorate. This assembly, which took place in Salka Viertel's house, was perhaps the greatest social gathering in the whole history of the 'new Weimar'. As well as, naturally, Heinrich and Thomas Mann, there were present Feuchtwanger, Werfel (with great difficulty, since Nelly Mann was having one of her worst feuds with Alma Werfel, and it took all of the Feuchtwanger diplomacy to patch things up in time), Doebelin, Marcuse, Bruno Frank, Alfred Neumann, Alfred Polgar and Walter Mehring -all the major literary figures, in fact, except Leonhard Frank (for reasons unknown) and Bertolt Brecht, who was not arrived in Los Angeles until July 1941. The evening climaxed in an exchange of commendatory speeches between Thomas and Heinrich -apparently a ritual performed every ten years- and a happy anticipation of future splendours for both them and the German community at large."

(65) Baxter, John, *Hollywood Exiles*, London, McDonald and Janes, 1976, p. 217

(66) Eisler, Hans y Theodor W. Adorno, *El cine y la música*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, pp. 20-21

" Desde el punto de vista histórico, el concepto de melodía se da a conocer en el XIX con los lieder, especialmente de Schubert y se contrapone al tema de los clásicos vieneses como Mozart, Haydn o Beethoven y señala una tendencia hacia una sucesión de sonidos musicales que bien diversificada, cantable y expresiva tiene sentido en sí misma. Esta categoría musical se conoce como caso especial dentro de la melodía. Esta se refiere sobre todo al hecho de que la melodía aparezca como "natural" porque hace posible anticipar y en cierto modo adivinar esta continuación en virtud de determinados indicios. Los oyentes se aferran enérgicamente a su derecho a esta anticipación y rechazan todo aquello que no se acomode a sus reglas."

(67) Taylor, op. cit., p. 157

(68) Baxter, *op. cit.*, p. 231

(69) *ibid.*, p. 231

"Berhman paints the picture of an idyll, yet none who lived through those days thought them perfect. Art flourishes in isolation, society and scandal in a crowd, and it was society and scandal that the emigré community of the 1930s and 1940s produced "

CAPITULO 3 HOLLYWOOD, MECA DEL CINE

3.1.	El origen de Hollywood	127
3.2.	Sus habitantes	131
3.3.	Will H. Hays. El "Zar"	134
3.4.	Fritz Lang y la censura	145
	Notas	152

3.1. EL ORIGEN DE HOLLYWOOD

Según describe la *Encyclopaedia Britannica*, Hollywood es un *unincorporated district* dentro de la ciudad de Los Angeles en California y es el principal símbolo de la industria del cine de los Estados Unidos. Hollywood se halla al noroeste de Los Angeles limitada al este por Hyperion Avenue y Riverside Drive, al sur por Beverly Boulevard, al norte por las montañas de Santa Mónica y al oeste por el barrio de Beverly Hills. Desde principios de siglo, cuando los pioneros de la industria del cine encontraron en el sur de California la combinación ideal de clima templado, mucho sol, paisajes diversos y un excelente mercado de trabajo, Hollywood se hizo famoso mundialmente como la gran fábrica de sueños. Una sencilla casa de adobe fue la primera casa construida en 1853 en un lugar cerca de Los Angeles, por aquel entonces una pequeña ciudad en el recientemente creado estado de California.

Mucho antes que Mary Pickford o las hermanas Gish, llegó a Hollywood un matrimonio muy piadoso y muy rico, los Wilcoxes, procedentes de Ohio, quienes habían comprado enormes extensiones de terreno en la zona y la habían parcelado y planificado las futuras avenidas sobre lo que hasta entonces habían sido campos de cebada (1). En su libro *Strangers in Paradise*, John Russell Taylor (2) afirma que Hollywood fue fundado en 1887 por prohibicionistas de Kansas, mientras que A. Scott Berg (3) considera que Wilcox nació en Ohio, allí se hizo millonario especulando, trabajó en círculos religiosos y luego se trasladó a Kansas. Decidió llamar al lugar igual que la casa de unos amigos de Chicago y ofrecer tierras a cambio de construir iglesias.

Más tarde se descubrió petróleo en la zona, pero Hollywood siguió siendo un pequeño lugar recóndito hasta que en 1903, un consorcio formado por el General

Moses Hazeltine Sherman y Harry Chandler consiguió que los campos aún sin dueño se convirtiesen en un municipio independiente. Emprendedores y con una visión de futuro fuera de toda duda, construyeron el ferrocarril entre los sembrados, poniendo en marcha la vía férrea Los Angeles-Pacífico. Además, para atraer a los turistas construyeron el Hollywood Hotel, de estilo español. A continuación iniciaron una campaña de urbanización del terreno, vendiendo las parcelas y animando a los posibles compradores convenciéndoles de que el lugar se iba a poner de moda, pues la extraordinaria difusión del cine era algo que nadie podía sospechar en aquellos momentos.

A. Scott Berg relata cómo Goldfish (más tarde cambió su nombre por Goldwyn) visitó al inventor Thomas Edison en West Orange quien trabajaba arduamente en su laboratorio intentando sincronizar el sonido con la imagen. Edison autorizó al director Cecil B. deMille a presenciar en los estudios Edison cómo se hacían las películas.

El propio deMille (4) describe el nacimiento de una de las primeras películas de Hollywood. Según él, la Compañía cinematográfica Lasky, formada por Goldwyn y Lasky, y cuyo director era deMille, decide entrar de lleno en la producción de películas, pero no sólo retratando a la gente en movimiento, sino con un argumento, con una historia, con el mismo desarrollo argumental que cualquier público podría esperar de una obra de teatro. Hallaron un buen argumento, un western con una historia de amor, *The Squaw Man* de Edwin Milton, y a un actor ídolo del público, Dustin Farnum. Sólo faltaban los exteriores para rodar. Probaron en Arizona pero el paisaje no les convenció y decidieron seguir hasta Los Angeles. Allí les sedujo la belleza del paisaje y la bondad del clima y decidieron quedarse.

Finalmente no fue *The Squaw Man* la primera película rodada en Hollywood (pues ya Griffith y otras compañías habían rodado allí algunos cortos) sino *El Conde de Montecristo*.

Según Otto Friedrich (5) muchos años antes de que Bertolt Brecht hubiera conocido Hollywood, ya tenía en su mente algo de lo que Hollywood realmente era y lo refleja en el prólogo de su obra *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* (1930):

"Muy bien, si no podemos seguir adelante nos quedaremos aquí" dijo la viuda Begbick. "Vamos a fundar una ciudad aquí y la llamaremos "Mahagonny" que significa "La ciudad de las Redes" (City of Nets).

"It should be like a net
stretched out for edible birds
Everywhere there is toil and trouble
But there we'll have fun
Gin and whiskey
Girls and boys...
And the big typhoons don't come as far as here".

Russell (6) relata que ya a principios de los años veinte, las calles adyacentes al Hollywood Boulevard que llegan hasta el pie de las Hollywood Hills se convirtieron en el lugar adecuado para vivir de la gente del cine, cerca de los estudios Paramount, Goldwyn y Columbia, comenzando a extenderse hacia el sur y hacia el este de Hollywood las lujosas zonas residenciales de casas estilo Tudor, y haciendas estilo mejicano entre palmerales y eucaliptos. Era señal de distinción vivir en una casa enorme, muy alejada de las demás y disponer de una segunda vivienda en las playas cercanas de Malibú o de Santa Mónica. Beverly Hills se convirtió en el hogar de los grandes divos, agrandándose las distancias sociales, cada vez más marcadas. El transporte colectivo era mínimo lo cual hacía del coche un elemento imprescindible. Sin automóvil y sin teléfono la vida social era imposible y aunque existían lugares de encuentro como los Brown Derby Cafes o el Coconut Grove, las relaciones sociales tenían lugar preferentemente en las fiestas privadas en las lujosas mansiones.

Hollywood, California resultó la tierra prometida para los pioneros de la nueva industria, del nuevo arte. El propio Chaplin escribe en sus memorias:

"!California por fin! Un paraíso de sol, de extensos naranjales, de viñas, de palmeras que se extendía mil quinientos kilómetros a lo largo de la costa del Pacífico. San Francisco, la puerta de Oriente, era una ciudad donde se comía bien y a precios baratos; la primera que me ofreció las ancas de rana a la provenzal, pastel de fresas y aguacates. Llegamos en 1910, después de haber resurgido la ciudad tras el terremoto de 1906, o del incendio, como prefieren allí llamarlo. Quedaban todavía algunas casas agrietadas en las calles empinadas, pero no se encontraban restos de la catástrofe. Todo era nuevo y brillante, incluso nuestro pequeño hotel"(7).

3.2. SUS HABITANTES

Hollywood resultó una curiosa mezcla de ciudad alegre y confiada y un lugar adecuado para el florecimiento de la cultura. Por ejemplo, en 1895 se funda la *Women's Symphony Orchestra* que marcó el nacimiento de un excelente ambiente musical. La Orquesta Filarmónica de Los Angeles traslada su sede veraniega a un anfiteatro al aire libre en The Hollywood Hills. Mucho más tarde, la llegada del cine sonoro y de los estudios de grabación atrajeron a Hollywood buenos músicos procedentes de todos los rincones del país. Las películas musicales fomentaron una buena cantera de compositores.

Otro buen ejemplo del desarrollo cultural de la ciudad del cine lo constituye la creación en 1917 de la Community Playhouse que lideró el movimiento *Little Theatre* y atrajo a los grandes dramaturgos nacionales y donde, más tarde, se representaron las obras de famosos exiliados como Jessner o Brecht.

A comienzos de los años treinta, comienzan a llegar los refugiados políticos europeos que se relacionan mejor con esos círculos culturales que con las gentes del cine, tantas veces frívolas y superficiales. Los intereses entre uno y otro grupo no podían ser coincidentes.

Fué en la zona de Los Angeles donde la arquitectura brilló con luz propia cuando, en los años veinte, Frank Lloyd Wright diseñó diversos edificios y residencias cuya construcción fue supervisada por un arquitecto vienés llamado Rudolph Schindler, quien se transformó en el arquitecto favorito de Los Angeles. A falta de ideas estéticas preconcebidas y dada la mentalidad abierta de la gente del sur de California, los artistas

tuvieron las manos libres para expresarse con toda libertad, desarrollando una arquitectura de pureza y sencillez de líneas.

El arte y la creación surgidos en la zona de Los Angeles y Hollywood chocaban, sin embargo, con el otro aspecto frívolo de esa misma sociedad. El hecho de que a nadie le interesaba de dónde venía cada cual ni qué hubiera hecho antes, ofrecía unas oportunidades extraordinarias tanto para ascensiones súbitas como para rápidos eclipses. Arrivistas y gentes sin cultura ni educación se encontraban con dinero fácil y se convertían en nuevos ricos, que buscaron ayuda en los cultos europeos inmigrantes que justamente poseían lo que a ellos les faltaba, educación y buenas maneras. Duques, príncipes empobrecidos por la Revolución Rusa y la disolución del Imperio Austro-Húngaro se convertían en maîtres de hotel, que casaban a veces con ricas herederas, uniendo así fortuna y títulos. Actores ingleses en paro se convirtieron en maestros de buena pronunciación de los actores americanos (recuérdese al respecto la famosa escena de la película *Singing in the rain* cuando la profesora de fonética intenta sin éxito enseñar a pronunciar a la estrella).

La escritora Elinor Glyn enseñó a Rodolfo Valentino a tratar a las damas con elegancia y así aprendió a besar la palma de la mano en vez del dorso como era lo habitual (8). Estas buenas formas traídas desde Europa prestaron a Hollywood un sabor aristocrático y cosmopolita, y así cuando posteriormente los exiliados políticos de la Primera Guerra Mundial comenzaron a llegar masivamente, ya tenían preparado un camino, una acogida, para aquellos que quisieron aceptarla.

Sin embargo, no todo era refinamiento. Entre aquellas colinas salpicadas de lujosas mansiones surgían con demasiada frecuencia suicidios, asesinatos más o menos encubiertos, orgías cada vez más incontroladas. Muchos nombres han pasado a la

posteridad no precisamente por sus creaciones artísticas, sino por sus escándalos. Como muestra puede citarse el asunto de Roscoe "Fatty" Arbuckle quien en 1913 pasó de ser ayudante de fontanero a estrella contratada por Mack Senett (9).

Se festejó el contrato toda la noche del día 6 de marzo de 1921 en Mishawn Manor, Boston, con invitados de postín como Adolph Zuckor, Jesse Lasky y Joseph Schencky. El licor corrió con abundancia y la fiesta terminó en orgía, escándalo público y soborno de cien mil dólares al fiscal James Curly quien echó tierra sobre el sucio asunto.

Más tarde, el 5 de septiembre de 1921, el Sr. Arbuckle invitó a una desconocida *starlette*, Virginia Rappe, a una fiesta multitudinaria en un lujoso hotel de San Francisco. Virginia murió al cabo de cinco días como consecuencia de sufrir por parte de Fatty una violación tan espantosa que le produjo una peritonitis. Arbuckle fue absuelto después de tres juicios consecutivos, aunque nunca más fue contratado como actor. Los abogados pudieron demostrar la inocencia de su cliente al no aparecer el instrumento del crimen, la botella de champán. La prensa, concretamente el *San Francisco Examiner*, dijo en un editorial que Hollywood debía dejar de utilizar a San Francisco como cubo de basuras. La respuesta de la sociedad no se hizo esperar y las iglesias de la ciudad pidieron penas para los "maníacos sexuales" hollywoodenses que se acogían a las benevolentes leyes de San Francisco para la práctica de sus aberraciones (10).

3.3. WILL H. HAYS "EL ZAR"

La situación de descrédito del cine descrita en la sección anterior, no iba a durar mucho (11). Los magnates de Hollywood hicieron un desesperado intento por dejar a un lado sus diferencias personales y organizar la industria del cine antes de que la presión de la sociedad impusiera a los gobernantes la necesidad de una regulación oficial. Se pusieron de acuerdo y decidieron nombrar un árbitro de la situación, alguien que se hiciera respetar y devolviera la moralidad pública a las pantallas. Esta decisión, importante para la historia de Hollywood, se tomó el 8 de diciembre de 1921. En ese día, un grupo de productores de cine, la mayoría de ellos fugitivos de la Rusia zarista, miembros de la reciente organización *Motion Pictures Producers And Distributors of America, Inc.* (MPPDA) invitaron a Will H. Hays a que fuera su Presidente, con un salario anual de cien mil dólares. Hays aceptó en enero de 1922 (12). Aparte del indudable atractivo de semejante sueldo, Hays creía en su misión y en sus primeras declaraciones de prensa afirmó que guiaría a la industria del cine al lugar que se merecía (13).

Hays fue presidente desde marzo de 1922 hasta su retiro en 1945. Creó la Oficina Hays y estableció un Código de Producción (*Production Code*) que rigió la moralidad de las películas y que fue conocido como el *Hays Office Code* (véase apéndice num. 2).

Will H. Hays pertenecía a una de las primeras familias presbiterianas asentadas en Indiana. Era lo que se conoce como WASP (White, Anglosaxon, Protestant) es decir que podía presumir de antecedentes anglosajones ante los judíos centroeuropeos convertidos ahora en millonarios gracias al cine. Hays se graduó en el

Wabash College (Universidad que expulsó al escritor norteamericano Ezra Pound por sus faltas a la rigurosa moralidad de la Institución). Fue también Presidente nacional del Partido Republicano en la convención de 1920.

Hays estableció sus oficinas centrales en Nueva York y se rodeó exclusivamente de personas de origen anglosajón y de seglares católicos. Pronto él y su equipo analizaron la situación y resolvieron que tenían diez problemas prioritarios (14):

- 1) Desórdenes internos (prácticas comerciales viciosas y escándalos).
- 2) Necesidad de establecer una censura
- 3) Crisis en las relaciones con otros países, por ejemplo el rechazo del gobierno mejicano a las películas norteamericanas.
- 4) Autorregulación de la industria
- 5) Rápida mejora en la calidad de las películas
- 6) Creación de una campaña de concienciación y exigencia del público de mejores películas.
- 7) Mejora de la calidad de los anuncios
- 8) Convertir en cooperación la hostilidad de los educadores.
- 9) Ayudar a los distribuidores a evitar fraudes y pérdidas.
- 10) Ayudar a los exhibidores con los problemas contractuales.

Hays era un hombre muy riguroso en sus planteamientos, y por tanto no muy popular entre los artistas y la gente del cine. Como muchos hombres de su edad y procedencia, le desagradaban los artistas, los extranjeros y los intelectuales. Su guía eran los Diez Mandamientos, la autodisciplina, la fe en tiempos de crisis y la Biblia (15).

Según afirma el propio Hays en sus Memorias el propósito de la MPPDA era:

"cuidar, vigilar y guiar los intereses comunes de aquellos relacionados con la industria del cine en los Estados Unidos mediante el establecimiento y sostén de una moral alta y de estándares artísticos en la producción de películas"

y sus funciones eran:

"por una parte, detener la creciente marea de desaprobación del público que amenazaba la libertad de la industria, incluso su propia existencia, influenciar a la industria para que no aceptaran los temas, gustos y prácticas que habían provocado esa situación, así como ayudar a cambiar las demandas de la taquilla y cambiar los gustos y forma de pensar del público" (16).

Hays estaba convencido de que había que hacer un filtrado de todas las películas y enseñar al público a distinguir las "buenas" de las "malas", afirmación que refleja en sus *Memorias* (17). Su tesis era que o se eliminan las películas ofensivas, o la libertad de la pantalla estará amenazada. A pesar de todo ello, Hays no era tan ingenuo como para pensar que las cosas podían dar la vuelta de una forma tan fácil y a que según afirma en sus *Memorias* "las masas pagan más por lo que de forma eufemística se llama *picante* que por espectáculos limpios y buenos"(18).

Para llevar a cabo esta labor de limpieza en el cine había que ir al origen, a la fuente, es decir, al libro, al guión. Había que censurar la industria del libro, ya que, según el propio Hays decía, "una pequeña autorregulación no le haría ningún daño a la industria del cine". Así pues, en febrero de 1934, el Consejo de Directores de la MPPDA resolvió obligar a cada estudio de cine a tener un departamento de lectura y a enviarles una sinopsis de cada libro, obra de teatro o argumento (19).

Una ayuda eficaz para la Hays Office y sobre todo para Hays (llamado El Zar) lo constituyó la inestimable ayuda de Alice Ames Winter (llamada La Zarina) quien se autodenominó la representante de todas las mujeres del mundo, confesándose siempre alerta para que en ninguna película se deslizara nada inmoral (20).

El sexo fue el asunto estrella de todas las censuras. Aunque el propio Hays reconoce en sus *Memorias* que el sexo es un instinto normal, hermoso en su contexto, sin embargo, nunca creyó que los guiones basados en tales instintos pudieran ser abordados correctamente por dramaturgos y actores para ganar unos cuantos dólares en taquilla.

"Hence I concluded that this element, of all those that might be badly handled on the screen, could well prove the most dangerous if left unregulated (21).

Solicita entonces cooperación y ayuda para establecer un sistema de reglas conocido como los *Dont's* y los *Be Carefuls*, que tras alguna resistencia fueron finalmente aceptados por la West Coast Association en junio de 1927 y que en principio sólo fueron una mera recomendación a los estudios, sin poseer carácter vinculante (22).

Entre finales del año 1929 y principios de 1930 empieza a gestarse la formulación de los principios del Production Code, llamado *Code to Govern the Making of Talking, Synchronized and Silent Motion Picture*. pues según Hays, "era necesaria una moral, una filosofía de lo que está bien y de lo que está mal"(23).

En el verano de 1929 Hays recibe la visita de Martin Quigley, director de revistas y publicaciones de cine. Era un antiguo amigo, al que le unían no solo lazos de amistad, sino que también compartían las mismas ideas sobre la renovación moral del cine, así que entre ambos se inició una colaboración muy estrecha, aunque Quigley se consideraba sólo un periodista y un hombre de cine, no un moralista. Entonces le aconsejó que escuchara también la opinión de un amigo al que respetaba profundamente, el Reverendo Daniel A. Lord S.J. de la Universidad de San Luis y asesor técnico-religioso de la película producida por Cecil B. deMille *Rey de Reyes*. Durante el resto de

aquel verano, Quigley, Hays y Lord mantuvieron frecuentes conversaciones e intercambiaron ideas. Años más tarde, el Code Hays tuvo críticas negativas, pues no todos compartían las mismas ideas y el propio Hays dice:

"that since its original authors had both been Catholics and one a Jesuit priest, the Code must necessarily be considered a Catholic instrument designed to force Catholic theology on the screen"(24).

El 17 de febrero de 1930 se presenta el texto definitivo a la West Coast Board of Directors, donde fue adoptado por unanimidad y cinco días más tarde por la MPPDA. Asimismo los magnates del cine Thalberg, Zanuck, Lasky y muchos otros cooperaron de una forma u otra. También tuvo una aceptación total por parte del Vaticano, muy preocupado por la inmoralidad en el cine y su repercusión en las familias cristianas, como puede desprenderse de la Encíclica de Pío XI *Casti Connubii* publicada el 31 de diciembre de 1930 y recogida en el libro *La Iglesia ante el cine* (25) por el sacerdote Salvador Muñoz Iglesias uno de los representantes de mayor peso de la Jerarquía Católica Española respecto al cine en los años de la dictadura del General Franco.

La Iglesia Católica presionaba por todos los medios a través de personas influyentes, como el Dr. A.H. Giannini, católico y financiero del Banco de Italia, al que Hollywood debía mucho dinero y Mr. Joseph Scott, abogado de Los Angeles. Ambos estaban aún más preocupados que el propio Hays a la vista del poco caso que se hacía al Código en algunos medios (26).

Una ayuda inestimable vino a través de la Legión de la Decencia que era una organización de pensamiento muy conservador cuyos miembros mantenían una postura muy crítica con respecto a Hollywood. Esta organización se formó el 28 de abril

de 1934 y junto con la Liga de Mujeres Católicas resolvieron boicotear las películas ofensivas a la moral, publicando los cines en los que se exhibían y rogando al público que no asistieran a las proyecciones, solicitando a su vez colaboración de otras organizaciones religiosas no católicas. Durante este período la Legión distribuyó públicamente clasificaciones morales que iban desde el A-1 que significaba *Moral Unobjectionable for General Patronage* hasta la clase C para *Condemned* y hacía estas clasificaciones obligatorias para los católicos del mundo entero.

Todas estas reacciones, junto con la labor de las citadas asociaciones, fueron decisivas para la labor de Hays (27). El propio Hays pensaba que la gente, animada por estas asociaciones y por el clero, quizá fué más allá de sus intenciones pues

"in some cases the clergy being obliged to restrain their people from boycotting even decent shows and condemning all movies!"(28).

En octubre de 1933 el Arzobispo A. G. Cicognani, Delegado Apostólico en los EEUU se dirigió a la National Conference of Catholic Charities en el Metropolitan Opera House de Nueva York y entre otras cosas dijo:

"What a massacre of innocent youth is taking place hour by hour! How shall the crimes that have their direct source in motion pictures be measured?(29).

En junio de 1934 se consigue que sean necesarios los mismos estándares en la distribución y explotación de las películas que los indicados en su producción. Los estudios de cine y los distribuidores eran responsables de los anuncios, pero algunos se cedían a los circuitos cinematográficos. Después del acuerdo para las películas, las salas de cine eran requeridas para adecuarse también al Código. A pesar de todo, el productor

de una película rechazada por el Departamento podía apelar al Consejo de Directores de la Asociación de Nueva York, cuya decisión sería la definitiva.

Según Philip French (30) todo esto era necesario para contentar a la Iglesia y para poder imponer sanciones económicas a los desobedientes. Para llevar a cabo esta labor, se nombra a Joseph I. Breen, un católico irlandés-americano, representante de la Oficina de Hays en Hollywood, a quien se pone al frente del Departamento de Relaciones con los Estudios *The Production Code Administration* con poderes para extender el Certificado y Sello de Aprobación. Se estableció una multa de veinticinco mil dólares para la compañía que exhibiera una película sin el sello.

El Hays Code no impidió que se hicieran buenas películas, pero obligó a imponer en ellas una visión del mundo y así dirigir las vidas de los ciudadanos a través del cine. Por otra parte, el hecho de clasificar moralmente las películas tenía la potencialidad de aumentar la audiencia asegurando que la mayoría de ellas pudieran ser vistas por *todos*, jóvenes, adultos y familias con niños, lo cual era por supuesto mucho más rentable que hacer sólo películas para adultos.

El Código y sus Enmiendas es un curioso documento de ocho páginas que repele y fascina a la vez. Pueden destacarse alguno de sus principios:

- 1) "No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin.
- 2) Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment shall be presented.
- 3) Law, natural or human shall not be ridiculed, nor shall sympathy created for its violation" (31).

Las afirmaciones que inspiran el Code son discutibles. Algunas están cargadas de sentido común, pero otras resultan, cuando menos, sorprendentes. Por

ejemplo, en el apartado *Blasfemias*, Hays enumera veintiocho palabras prohibidas, por ejemplo *gawd*, *hot* (aplicado a una mujer), *whore*, *damn*, éstas dos últimas aceptadas en contextos históricos o literarios. Incluso la palabra *bastard* pronunciada en la obra de Shakespeare *Henry V* provocó objeciones en 1945.

Con respecto a las escenas de sexo y violencia el Código deja muy claramente especificado lo permitido y lo prohibido (32) aunque luego lo difícil sea su aplicación en las películas. El propio Hays afirma:

"of all dramatic elements hard to keep within bounds, sex and gangsterism proved the most difficult" " The gangster cult had been a main theme of journalism for a decade"(33).

Antes de que Hays y Breen se hicieran cargo de la moralidad de las películas, se habían tratado los caracteres masculino y femenino con un considerable realismo sexual. A partir de la era Hays-Breen las escenas de amor y de sexo se habían convertido en algo tan poco claro que parecía que los actores eran niños disfrazados jugando a los papás y a las casitas (34).

El Código establece una lista de *Standards of Production* y entre los primeros requisitos figura el de respetar y sostener "the basic dignity and value of human life" mientras que, a su vez, no sea justificado lo perverso, lo malo, el pecado y el crimen. Aconseja un cuidado especial cuando en los filmes se reflejen actividades antisociales en las que estén involucrados menores de edad. Desea que se cuide el lenguaje, que se eviten las exhibiciones físicas y aberraciones sexuales, aunque la palabra que emplea es "restringir" y no "prohibir". Se eliminan las listas de palabras prohibidas y se reemplazan por advertencias. Con respecto a los anuncios de las películas, se evitará hacer demasiado hincapié en las escenas de violencia, sexo y

crimen. Al final del nuevo Código figura un apéndice en el que se indica que los Administradores del Código pueden recomendar que la película sea anunciada como *Suggested for Maturer Audiences* y en consecuencia, dejar a los padres la decisión pertinente. (El PG, Parental Guide de nuestros días).

Los hombres del cine reprochaban a Hays su carácter permanentemente conciliador, cuando lo que realmente hacía era situarse siempre junto a la posición más reaccionaria.

En efecto, en su visita a Roma en 1936 para negociar con Mussolini, se tomó muy en serio la advertencia del Papa sobre la conjura comunista para infiltrarse en Hollywood. A su vuelta a los Estados Unidos comenzó a meter miedo sobre los rojos infiltrados. Mucho más tardem, en 1950, como consejero de la MPPDA, reclamaba que se expulsara sin contemplaciones a todo sospechoso de la industria de Hollywood. Hays, por carácter y educación, fue incapaz de comprender ni de admitir las ideas de nadie que sostuviera ideas políticas o artísticas diferentes de las suyas y con su actitud sólo protegió a los poderosos, a los que ayudó a hacerse aún más ricos (35).

Siete años después del retiro de Hays, el Tribunal Supremo desautorizó y permitió la exhibición de la película italiana *El Milagro* que había sido clasificada como sacrílega y las películas quedaron protegidas por las Enmiendas Primera y Cuarta, según estableció dicho Tribunal el 19 de mayo de 1951 (36).

En 1966 Jack Valentí fue nombrado Presidente del MPPDA. Valentí era un hombre liberal muy diferente de aquel conservador que cuarenta y cinco años antes fue designado para moralizar a la nación (37). El 20 de Septiembre de ese mismo año se publicó un *New Code of Self Regulation* con nuevas normas. Hollywood comenzó una

etapa más acorde con las tendencias de la época. El tono de este nuevo documento era tolerante, permisivo y sobre todo razonable. Intentaba mantenerse más en armonía con las costumbres y la cultura de la época y sus objetivos fueron: "To encourage artistic expression by expanding creative freedom" (38). El nuevo Código se inclina por un *test of self-restraint* y debe regirse por las reglas de la razón, que debe ser la que dicte el tratamiento en la pantalla. El sello de la MPDAA de una película significa que la película ha pasado ese test. A diferencia del punto de vista del Comité de 1930, el nuevo MPDAA afirma que cree en los valores fundamentales de una sociedad democrática, en la libertad de elección y en el derecho de los artistas a crear, correspondiendo únicamente a la familia arbitrar su asistencia o no a determinadas películas. Jack Valenti, de setenta y dos años en la actualidad participó muy activamente en 1993 en las negociaciones del GATT entre Estados Unidos y Europa.

Como hemos visto, la censura fue de inspiración netamente cristiana, es decir, presbiteriana y jesuita, debida a la afiliación religiosa de sus creadores y trascendió al mundo entero apoyada por la Iglesia Católica, representada por los diferentes Papas reinantes, quienes desde El Vaticano dictaron Encíclicas prohibiendo primero la exhibición cinematográfica en las iglesias (Pío X, 1903-1914), condenando el mal uso del cine por parte de todos, estudios de cine, directores y artistas (Pío XI, 1923-39) y finalmente dictando el Magisterio de la Iglesia al respecto, con las reglas a seguir por parte de los censores cinematográficos (Pío XII, 1939-58).

Así pues, en los Estados Unidos se creó la Oficina de censura de Hays y en España en los años cuarenta y cincuenta se creó la Comisión Episcopal de Radio, Cine y Televisión, dependiente de la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine), pero con una ligera diferencia en el modo de trabajo de los censores. En los Estados Unidos se censuraba la idea, el guión y, una vez llegados a un acuerdo censor y director,

eliminando aquello censurable desde el punto de vista del censor, el proyecto de película se llevaba a cabo. En España, la censura era a posteriori, es decir, del producto acabado se cortaban del negativo las escenas que el censor juzgaba oportunas y, en cuanto al diálogo, se cambiaba lo que pareciera conveniente.

Lang tiene pues que navegar con cuidado en esta situación delicada de censura y así lo hace con su ambigüedad habitual. Por un lado se opone públicamente a la censura, fundamentalmente como concepto, aunque la sufre, como todos los demás creadores, en toda su *producción americana* (1935-36). Por otro lado, la justifica públicamente en determinados casos especiales, como en caso de situación bélica. Hace un resumen de opiniones al respecto y aboga por la tercera vía, en la que predomina el concepto de auto-disciplina personal flexible y abierta a las modificaciones y gustos del público.

3.4. FRITZ LANG Y LA CENSURA

El espíritu del Hays Code se fue erosionando con el paso de los años, y finalmente fue relegado al olvido. Terminó sus funciones en 1966 aunque resulta innegable que la censura, tanto a nivel moral como a nivel político, tuvo un papel importante en la producción de películas.

Un ejemplo paradigmático lo constituye *El Gran Dictador* de Charles Chaplin. El autor comenta al respecto en su Autobiografía:

"Cuando estaba a la mitad del rodaje de "El Gran Dictador" empecé a recibir alarmantes recados de la United Artists. Les habían advertido por mediación de la Hays Office que yo tendría roces con la censura"(39).

En 1938 Louis B. Mayer estaba preocupado por lo que el Gobierno de Hitler podría pensar de su nueva película *Tres Camaradas* basada en una novela de Erich Maria Remarque. El guión era de Scott Fitzgerald y fue reescrito por el productor Joseph Mankiewicz. En el citado guión se describía la identidad de diversos grupos violentos luchando en las calles, quedando claramente definida su identidad nazi. A los oficiales alemanes que la vieron en pase privado no les gustó. Mayer intentó cambiar la película, pero Mankiewicz renunció. Joseph I. Breen que era entonces el Jefe de la Oficina de Censura de Hollywood de la Hays Office encontró la solución: que se identificara a los grupos violentos como comunistas en vez de nazis. Mayer ordenó que se hicieran los cambios necesarios (40).

La Compañía Warners invirtió cincuenta mil dólares en comprar los derechos de la novela de Henry Bellamann *Kings Row*. Bellamann era un catedrático de

música de la Universidad Vassar y gran admirador de Honorato de Balzac. En la citada novela muestra cómo la tranquila superficie de la vida de un pequeño pueblo puede ocultar un infierno de pasiones, corrupción, homosexualidad e incesto. Cuando Warner le entregó la novela a uno de los guionistas favoritos del estudio, Casey Robinson, éste juzgó inviable el proyecto pues la Oficina Hays no lo permitiría. Finalmente y tras muchas conversaciones se encontró la fórmula para que se pudiera aceptar el guión: transformarlo en la historia de un médico joven e idealista asustado por las realidades de un mundo cruel.

Joseph I. Breen no había visto aún una sola línea de lo escrito por Casey Robinson, pero interrumpió y prohibió todo el proyecto. En un extenso informe manifestó su desacuerdo con las relaciones ilícitas entre diversos personajes (41). Lograron al fin convencer a Breen con el argumento de que el objetivo de la película - uno de cuyos personajes principales sería interpretado por Ronald Reagan - era enseñar al público cómo un médico podía aliviar la destrucción interna de una comunidad. Claro que hubo que retirar toda referencia a ninfomanía, incesto y desnudos. Se escribieron y rechazaron hasta cuatro guiones diferentes hasta su aprobación definitiva.

Los regateos entre los guionistas y Hays y Breen llegaron a tal punto que según cuenta Donald Ogden Stewart en su autobiografía al escribir el guión de la película *El Prisionero de Zenda* tuvo primero que atenerse a las reglas de la censura

"which had been self-imposed under the name of the "Will Hays Office" " and was guided rigidly by the moral code of the Catholic Church"(42).

y además aprender a negociar con la citada Oficina, por lo que escribía tres o cuatro escenas que sabía de antemano que no iban a ser aceptadas para que así pudieran pasar otros episodios realmente importantes.

James M. Cain escribía desde 1931 para varios estudios y preparó como serial *Double Indemnity*, esperando que más tarde podría ser vendido para hacer una película. Su agente literario, James Geller, envió el guión a los cinco grandes estudios y todos dijeron estar interesados si lo aprobaba la Hays Office. La anterior novela de Cain, *El cartero siempre llama dos veces*, aunque había sido un best-seller en 1934, estaba bloqueada en la MGM por la Hays Office quien comunicó que de ninguna forma lo aceptaría (43). Finalmente, en 1936 lanzó *Double Indemnity* como serial, alcanzando un gran éxito. La Paramount la compró y el guión fue escrito entre Billy Wilder y Raymond Chandler, pues Cain estaba contratado por la Fox. Ambos se atuvieron a las reglas de la Hays Office: todo crimen tiene su castigo. El vendedor moriría en la cámara de gas en Folsom. Wilder gastó ciento cincuenta mil dólares en reconstruir la cámara de gas y dedicó cinco días para filmar la escena. Luego rectificó el final en contra del parecer de Chandler y el vendedor muere desangrado sin lograr escapar.

Fritz Lang en unas declaraciones recogidas por Eibel en 1946 afirma que la libertad de palabra y de expresión es la seña de identidad de la democracia americana y se adhiere sin dudar un solo momento a la famosa declaración de Voltaire "No estoy de acuerdo en lo que usted dice, pero defenderé hasta morir, su derecho a expresarse libremente".

Más adelante Fritz Lang afirma que en un régimen democrático la censura de las ideas expresadas en los libros y obras de teatro indica una incapacidad total de hacer frente a los problemas de una nación. Sostiene que el crimen es siempre algo reprochable, aunque no se resuelve nada censurando su exposición al público. Las cosas se solucionan yendo a la raíz de los conflictos, al origen del crimen, es decir, a la pobreza, a la miseria, a la insuficiente educación, (sobre todo en el tema sexual), a la

falta de una promoción profesional igual para todos. Sólo un país bien informado puede mejorar y hacer que sus ciudadanos sean hombres libres y mejores.

En el mismo texto, Fritz Lang habla sobre la inquietud de los defensores de una censura rígida, quienes se preguntan cómo proteger a los adolescentes y asegura que este argumento es totalmente falaz, pues a la juventud no se le puede prohibir ver la realidad de la vida, ni hacerles creer que la vida es un lecho de rosas.

A continuación expone la idea de algunos de que en una democracia, la censura sería automáticamente democrática. Pero insiste en los datos, en los hechos. Existían en los Estados Unidos 56 millones de ciudadanos que iban al cine con regularidad y lo que esos millones de espectadores veían o dejaban de ver dependía de los ocho Consejos de Censura de los estados de Florida, Kansas, Maryland, Massachussetts, New York, Ohio, Pensylvania y Virginia y de otros sesenta y cuatro censores operando en determinadas ciudades. A veces en lugares pequeños como Highland Park o Tampa los censores eran los jefes de policía y en otros lugares como Boston o Lake Forest tal cometido era ejercido por los alcaldes. Los censores decidían lo que era conveniente, no solo para su localidad, sino para toda la nación. De esa forma los poderes políticos del Sur impusieron una representación parcial del negro americano en todo el país.

Con respecto al Código de Producción Hays, Fritz Lang comprende que a causa de la guerra, los productores y directores tienen sobre sí una gran responsabilidad. La seguridad de todos exigía que se estableciera un sistema de auto-disciplina, es decir, el Código de Producción regido por la Motion Picture Association y añade:

"Cette discipline, si elle est indispensable en face des besoins complexes de notre société, devrait rester flexible et ouverte aux

modifications des goûts et des idées du public. Le code de production me semble une contrainte nécessaire et suffisante pour que les gens de cinéma ne soient pas handicapés davantage par les diverses censures locales agissant au nom de motivations politiques ou purement personnelles, le film devenant alors bouc émissaire".

y termina asegurando :

"En définitive, la censure me semble vouloir protéger le peuple américain en réunissant les citoyens d'un grand pays sous l'exclusif contrôle d'une minorité. Lequel contrôle n'empêche d'ailleurs nullement que s'exerce la seule censure valable, celle du public représentée par le *box-office*"(44).

A pesar de la entrada de los Estados Unidos en la II Guerra Mundial, en Washington se desaprobaba oficialmente cualquier tipo de censura y el propio Presidente Roosevelt afirmó

"The motion picture must remain free in so far as national security will permit"(45)

diciendo en 1941, incluso delante del periodista Lowell Mellet, Jefe del Office War Information del Bureau of Motion Pictures (BMP), que no quería censura de películas. Mellet tomó nota de los deseos del Presidente. Realmente lo único que quería era revisar guiones para comprobar que no estaban en contradicción con los intereses nacionales. Para ello contrató a ciento cuarenta empleados con un presupuesto de 1,3 millones de dólares y preparó un documento titulado *The Government Information Manual for the Motion Picture* con el que se pretendía inculcar el sentido de sacrificio por la Patria. La BMP deseaba que los productores de películas se interesaran por la guerra, de forma que en sus guiones se explicara la forma de vida americana, la naturaleza del enemigo, su ideología, sus objetivos, quienes eran los aliados, etc. En teoría, Hollywood estuvo de acuerdo con estos principios, pero pronto los censores dejaron de aconsejar y pasaron a imponer sus criterios y objetaban, por ejemplo, que se presentara a unos trabajadores en huelga, pues las relaciones laborales debían ser armoniosas por encima de todo.

En 1947 Fritz Lang vuelve a manifestarse en contra de la censura, pues según él, la Historia y el sentido común la condenan. Y en tanto que americano y realizador de películas, le preocupa el desarrollo de la censura en los Estados Unidos. Describe Lang cómo a principios de la Primera Guerra Mundial, Hollywood era considerado el centro de las orgías de los peores crímenes y del sexo desenfrenado, por lo que se organizó una campaña nacional dirigida por los clubs de mujeres, los movimientos juveniles, las organizaciones religiosas, las asociaciones de veteranos y el Senado. Con objeto de enfrentarse a la baja espectacular de ingresos de taquilla que siguió a esa campaña y a la perspectiva de una censura federal especialmente paralizante,

" les dirigeants de l'industrie du film firent appel a Will H. Hays pour rétablir de bonnes relations entre le cinéma et la Nation".

con lo que se pudo evitar la censura oficial y más adelante añade:

"Il est possible que l'auto-discipline décidée par l'industrie du film soit nécessaire aujourd'hui, mais elle devait rester souple et sensible a l'evolution du jugement et du gout du public" (46).

La censura para Lang es una intrusión injustificable en las libertades cívicas de los ciudadanos de una gran nación y piensa que un pueblo que tantos años ha estado opuesto a la demagogia merece el derecho de elegir su destino y que los ciudadanos no sean tratados como retrasados mentales.

Fritz Lang en su etapa americana tuvo problemas con la Oficina Hays, como muchos otros directores de cine. Resultan reveladoras al respecto las declaraciones de Fritz Lang a Peter Bogdanovich. En *Man Hunt*, por ejemplo, el personaje de Joan Bennett, una prostituta, pudo ser finalmente aceptado por Hays al ser presentado subliminalmente, como una modista (47).

En *Hangmen also die!* (48) el problema surgió porque un personaje es entregado a los nazis a través de una mentira de la Resistencia. Breen no podía tolerar que la mentira resultara "glorificada".

En cambio, aunque el personaje de Edward G. Robinson en *Scarlett Street* no era oficialmente castigado, su final resultó aceptable a los censores (49).

La película con la que tuvo mayores dificultades fué *House by the River* (50), incluso con la elección de personajes, pues uno de ellos era una chica negra, cosa que fué totalmente prohibida.

En definitiva, el Lang que huyó de la falta de libertad fue a topar con el país de las libertades, sin embargo restringidas por razones no siempre muy claras. Sin embargo, en cuanto pudo, aprovechó el consentimiento de los Estudios para rodar películas antinazis. Todavía hoy en los años noventa las películas en los Estados Unidos están etiquetadas desde "para todos los públicos" a las "X", pasando por las "restringidas", "para mayores de diez y siete años" y "con consentimiento paterno". Incluso se utiliza la tijera para la exhibición en los cines y no digamos en las películas que se pasan por televisión.

NOTAS

Capítulo 3. Hollywood, Meca del cine

(1) Friedrich, Otto, *City of Nets*, London, Headline Book Publishing PLC, 1986, p.4.

(2) Taylor, op. cit., p. 34

(3) Berg, Scott A., *Goldwyn*, Barcelona, Planeta Colección Documento, 1990, p.60.

(4) *ibid.*, p. 41

"El Director dijo !Acción! El cámara empezó a darle a la manivela. Salió una chica de detrás de un seto, saltó el muro y echó a correr, mirando de vez en cuando para atrás aterrorizada porque la perseguía alguien a quien no se veía. Un hombre se encontró con ella, la paró, solo con mímica naturalmente, pero gesticulando mucho"

"Si es así como se hacen las películas, yo creo que después del primer año me conceden un título". No volvió a que le dieran más lecciones".

(5) Friedrich, op. cit., p.6

(6) Taylor, op. cit., p. 34

(7) Chaplin, Charles, *Mi Autobiografía*, Madrid, Editorial Debate, 1989, p.139

(8) Taylor, op. cit., p. 40

(9) Anger, Kenneth, *Hollywood Babilonia*, Barcelona, Tusquets Editores, 1985, p. 43

"La capacidad de Fatty para desatar risas convirtió los tres dólares diarios que percibía en 1913 en cinco mil a la semana en 1917"

(10) *ibid.*, p. 48

(11) French, Philip, *The Movie Moguls. An informal History of the Hollywood Tycoons*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1969, p.75

(12) Hays, Will H., *The Memoirs of Will H. Hays*, New York, Doubleday and Company Inc., 1955, p. 427

"Since January 1922 when I told the producers that I would tackle the Association job I had been mulling over in my mind how best to do it. As I saw things my initial functions were, on one hand, to stave off the rising tide of public dissaprobation that threatened the industry's freedom, if not its very existence and on the other to influence the industry away from the themes, tastes and practices that had provoked the peril".

(13) French, op. cit., p.72

(14) *ibid.*, p.74

(15) *ibid.*, p. 77

(16) Hays, op. cit., p. 427

(17) *ibid.*, p. 428

"I firmly believe that a sense of right and wrong is implanted in the heart of every human being not an imbecile and over the age of six, but if this sense is ill nourished and unguided, it is not likely to produce archangels in our busy marts of trade"

(18) *ibid.*, p.429

(19) *ibid.*, p.430

(20) French, op. cit., p. 78

(21) Hays, op. cit., p. 431

(22) *ibid.*, p. 434

Estos Dont's (no se debe hacer) y Be Carefuls (no deberían hacerse) son los siguientes:

- "Pointed profanity- by either title or lip: This includes the words GOD, LORD, JESUS-CHRIST unless they be used reverently in connection with proper religious ceremonies -

HELL, DAMN, GAWD and every other profane and vulgar expression however it may be spelled.

- Any licentious or suggestive nudity (in fact or in silhouette) or any lecherous or licentious notice thereof buy other characters in the picture.

- The illegal traffic in drugs
- Any inference of sex perversion
- White slavery
- Miscenegation (sex relationships between the white and black races)
- Sex hygiene and venereal diseases
- Scenes of actual childbirth in fact or silhouette
- Children's sex organs
- Ridicule of the clergy
- Willful offense to any nation, race or creed"

(23) *ibid.*, p. 438

(24) *ibid.*, p. 440

(25) Muñoz Iglesias, Salvador, *La Iglesia ante el Cine*, Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos. ABC del cine, 1958, p. 5, 16-19

"... ya en la escena con representaciones de todo género, ya por medio de novelas, de cuentos amorios y comedias, del cinematógrafo, de discursos radiados, en fin, de todos los inventos de la ciencia moderna, se conculca y se pone en ridículo la santidad del matrimonio, mientras que los divorcios, los adulterios y los vicios más torpes son ensalzados o al menos vestidos de tales colores que aparecen libres de toda culpa y de toda infamia".

Discurso a los participantes y delegados en el Congreso Internacional del cine Católicos(23-IV-34)

"La obra de los Católicos en este campo es en nuestros días necesaria e impensable. La cuestión del cinematógrafo es una cuestión grave..." " Por tanto es necesario acuciar la buena voluntad, especialmente de los ricos para que se cree una actividad católica en este campo".

Carta del Cardenal Pacelli al Presidente de la Oficina Católica Internacional) (27-IV-34)

"A pesar de las medidas adoptadas por las administraciones públicas de los diversos países se continúa señalando y denunciando de todas partes al Santo Padre los peligros morales y religiosos causados por las representaciones cinematográficas que ejercen una influencia irresistible sobre toda la juventud..." "... y conviene también que los diarios católicos tengan una sección cinematográfica para alabar las películas buenas y reprobar las malas".

Discurso de los representantes del Comité de la Federación Internacional de la Prensa cinematográfica(11-8-34). pag. 26 Extracto de l'Osservatore Romano del 12 de agosto.

"El Santo Padre en estos últimos tiempos ha visto ya una decena de obispos de los USA por ser este año el de su visita quinquenal "ad limina" y ha recibido de ellos información de primera mano.

Discurso al Comité Ejecutivo Cinematográfico de Hollywood (14-VII-45)

"Sabemos señores que sois miembros del Comité Ejecutivo Cinematográfico de Hollywood y al recibirlos con toda cordialidad no podemos reprimir la idea que brota de nuestra mente, la idea de la responsabilidad social que vuestro oficio os impone en vuestra patria, y, de hecho, en el mundo. Uno se pregunta a veces si los líderes de las industrias cinematográficas aprecian plenamente el amplio poder de que disponen en la vida social..." " ¡Oh la inmensa cantidad de bien que el cinematógrafo puede producir! Pero es evidente que el espíritu maligno desea pervertir ese instrumento para sus impíos impulsos...

Toca a la opinión pública sostener de todo corazón y con eficacia todo esfuerzo legítimo hecho por gentes íntegras y honradas para purificar los cines y hacerlos limpios, para mejorarlos y aumentar su utilidad"

(26) French, op. cit., p. 79

(27) Hays, op. cit., p. 32

"Far from considering the Legion an enemy I welcomed its co-operation with open arms". " To this day the majority of people probably consider the Legion's work an "attack". I saw it as a defense of moral standards we had ourselves adopted we actually created a "mutual defense pact" that finally made the Code a working reality. Letters that passed between the bishops and myself give ample evidence of that fact".

(28) *ibid.*, p. 451

(29) *ibid.*, p. 450

(30) French, op. cit., pp. 78-79

(31) *ibid.*, pp. 80-81

(32) *ibid.*, p. 82

"Sex perversion or any inference of it is forbidden along with white slavery, miscenegation, abortion and scenes of "actual childbirth, while children's sex organs are never to be exposed". In the underlaying reasons section the code points out the dangers of scenes of passion especially on the young and criminal classes, warns of the limits of pure love and then observes:

In case of *impure love* the love which society has always regarded as wrong and which has been banned by divine law, the following are important:

- 1) Impure love must not be presented as *attractive and beautiful*.
- 2) It must not be the subject of *comedy or farce* or treated as material for *laughter*.
- 3) It must not be presented in such a way as to *arouse passion* or morbid curiosity on the part of the audience
- 4) It must not be made to seem *right and permissible*.
- 5) In general it must *not* be *detailed* in method and manner."

(33) Hays, *op. cit.*, p.445

(34) Nathan, George Jean, *The Movies in Love*, New York, The Entertainment of a Nation, 1942, p. 23

(35) French, *op. cit.*, p. 87

(36) *ibid.*, pp. 88-89

"It cannot be doubted that motion pictures are a significant medium for the communication of ideas. They may affect public attitudes and behaviour in a variety of ways, ranging from direct espousal of a political or a social doctrine to the subtle shaping of thought which characterises all artistic expression. The importance of motion pictures as an organ of public opinion is not lessened by the fact that they are designed to entertain as well as to inform...

It is urged that motion pictures do not fall within the First Ammendment's aegis because their production, distribution and exhibition is a large-scale business conducted for private profit. We can not agree. That books, newspapers and magazines are published and sold for profit does not prevent them from being a form of expression whose liberty is safeguarded by the First Amendment.

We fail to see why operation for profit should have any different effect in the case of motion pictures.

It is further urged that motion pictures possess a greater capacity for evil, particularly among the youth of the community, than other modes of expression. Even if one were to accept this hypothesis, it does not follow that motion pictures should be disqualified from first Ammendment protection. If there be capacity for evil it may be relevant in determining the permissible scope of community control, but it does not authorise substantially unbridled censorship such as we have here.

For the foregoing reasons, we conclude that expression by means of motion picture is included within the free speech and free press guarantee of the First and Fourteenth Ammendments".

(37) *ibid.*, p. 85

(38) *ibid.*, p. 86

- 1) To encourage artistic expression by expanding creative freedom.
- 2) To assure that the freedom which encourages the artist remains responsible and sensitive to the standards of the large society". "Censorship is an odious enterprise". " We oppose censorship and classification-by-law (or whatever name or guise these restrictions go under) because they are alien to the American Tradition of Freedom.

(39) Chaplin, *op. cit.*, p. 435

(40) Friedrich, *op. cit.*, p. 44

(41) *ibid.*, p. 87

" Much loose sex everywhere". "Any suggestion of madness, syphilis, illegal operations, incest, sadism, all must go"
 "If this picture is made... decent people everywhere will condemn you and Hollywood".

(42) Stewart, *op. cit.*, p. 236

(43) Friedrich, *op. cit.*, p. 161

(44) Eibel, *op. cit.*, p. 83

(45) Friedrich, *op. cit.*, pp. 210-211

(46) Eibel, *op. cit.*, pp.100-101

(47) Bogdanovich, *op. cit.*, p. 50

" Pero naturalmente la Oficina Hays insistió en que no podíamos mostrar o embellecer a una prostituta; eso es imposible, (dijeron que no debía balancear el bolso adelante y atrás) ¿Sabe cómo lo superamos? Tuvimos que mostrar previamente una máquina de coser en su apartamento: ¡así no era una puta, era una "modista"! Hable de autenticidad.

(48) *ibid.*, p.55

"Tuve una gran pelea con Joe Breen, de la Oficina Hays, a propósito de esta película. Era tiempo de guerra; era una película anti-nazi y me dijo: " ¿Cómo puedo dar mi aprobación a una película que glorifica una mentira?: El Quisling de la película es entregado a los nazis a través de una mentira de la Resistencia". Tuve una discusión que duró todo un día, hasta que finalmente, dijo "Va contra todos mis principios; es una glorificación de una mentira, pero no puedo prohibirla".

(49) *ibid.*, p. 59.

Pregunta: *¿Tuvo algun problema de censura en ese final, ya que Robinson, un asesino, no es oficialmente castigado por su crimen al final?*

Respuesta: Bastante curiosamente no. He leído en algún sitio que la Oficina Hays fue creada por un jesuita. Y el mismo Hays era católico.

No tuve la menor dificultad con esta película, porque Robinson *era* castigado, un gran castigo.

(50) *ibid.*, pp. 64-65

Dos cosas: Yo quería ante todo que la chica fuese una negra. Fuera. Desde el principio, fuera. Luché como un troyano pero no pude conseguirlo. Segundo. Tras el asesinato, él dice algo así como "Oh, Dios mio". Dos días de violenta discusión con la Oficina Hays: "No puede decir eso. ¿Por qué nó? Bueno *quiere* decir Oh, Dios mio, ayúdame a escapar del asesinato". Dije, "de acuerdo, veo su punto de vista, ¿qué debería decir? Así que dijeron "Santo Cielo". Les dije "Esperen un momento. Hasta yo, que soy extranjero, sé más que eso. No quiero que el público se ría. ¡Santo Cielo! Después de dos días, el hombre que dirigía la Oficina por entonces, (no recuerdo su nombre, un hombre muy agradable), me vino con una solución: en lugar de ¡Oh Dios mio!, era "Dios Santo" o algo así; prácticamente lo mismo.

Pero es igual siempre con la censura, uno trata de hacer algo bueno, pero uno tiene que sentarse allí como un colegial que ha hecho algo malo y esperar que el maestro venga y le diga "Ahora viene el castigo por lo que hiciste".

En *The woman in the window* toda la secuencia en que la chica envenena el whisky fué cortada en Ohio, creo, porque había habido un famoso caso de asesinato que era parecido a esta escena. Creo que fué una censura de la policía. Pero *cualquier* censura es una censura de gusto, ¿y el gusto de quién tenemos que seguir? Piense en cuantos libros, *El amante de Lady Chatterley*, *Fanny Hill*, fueron en un tiempo considerados pornográficos; los tiempos cambian. Y quien puede decir: "Yo soy el que decide lo que es de buen gusto y lo que es de mal gusto"?

CAPITULO 4 PELICULAS ANTINAZIS DE FRITZ LANG

4.1.	Comienzos en Hollywood. <i>Fury</i>	159
4.2.	<i>Man Hunt</i>	174
4.3.	<i>Hangmen also die!.</i> Fritz Lang y Bertolt Brecht	188
4.4.	<i>Ministry of Fear</i>	217
4.5.	<i>Cloak and Dagger</i>	230
	Notas	243

4.1. COMIENZOS EN HOLLYWOOD. *FURY*

Introducción

Fritz Lang ha contado en muchas entrevistas, algunas de las cuales se han citado en el presente trabajo de investigación en el epígrafe 1.3, que el motor que le indujo a salir de Alemania e instalarse en Europa fué su conversación con Goebbels el 30 de Marzo de 1933, en la que el Ministro de Hitler le propone ser el director de cine del nuevo régimen. De esta conversación sólo se tiene constancia por el propio Fritz Lang, pues aparentemente no hay ningún documento oficial que lo corrobore. Según George Sturm, el Dr. Goebbels en su diario no hace ninguna mención a esta entrevista y oferta a Fritz Lang. Solamente en mayo de 1931 hace referencia a la película *M* y dice que Lang podría ser el realizador del régimen (1).

Sin embargo, hay una contradicción entre lo que el propio Fritz Lang afirma de su partida inmediata de esa misma tarde del 30 de marzo y la fecha de salida de Alemania del 28 de junio que figura en su pasaporte.

Lotte Eisner incluye la Autobiografía de Fritz Lang en su libro "Fritz Lang" en la que el propio director de cine corrobora la entrevista citada pero no dice nada sobre la disparidad de fechas

I was called to see Goebbels... That Hitler had instructed him to offer me the leading post in the German film Industry.
I left Germany the same evening (2)

En el mismo texto Eisner insiste a Fritz Lang en que le hablara más de su familia y de él mismo, pero Lang no quiere hablar de su vida privada (3). Fritz Lang fue muy celoso de intimidad porque, al igual que sus películas, su vida estaba llena de luces y sombras. Una de estas sombras fué su primer matrimonio del que se dá cuenta en muy pocos textos y ni siquiera es mencionado en la biografía de Mendez Leite sobre Fritz Lang.

Según Sturm (4) en 1920 Fritz Lang conoce a Thea von Harbou, casada entonces con el actor de teatro Rudolf Klein-Rogge. Es en este año cuando tiene lugar el suicidio de su primera mujer Lisa Rosenthal y Sturm afirma que Lang es sospechoso de asesinato de su primera mujer Lisa .

Sturm recoge en este texto que Hans Feld, redactor de Film-Kurier fué el primero que descubrió el asunto del suicidio de su esposa. Al parecer Fritz Lang fue descubierto por ésta flirteando en su apartamento con Thea von Harbou. Se fué a la habitación y se disparó en el corazón. Fritz Lang y Thea von Harbou tuvieron que presentarse ante el Tribunal de Justicia a declarar por desasistencia y porque al parecer había pasado demasiado tiempo entre el suicidio y la notificación a la policía. Según Sturm los testimonios de Karl Freund, director de fotografía de *Die Spinnen*, y de Alfred Zeisler, antiguo responsable de la UFA, no tienen tanta timidez como Lotte Eisner al hablar del asunto y afirman que Lang tuvo mucha más responsabilidad sobre la muerte de su esposa de lo que siempre se ha dicho.

En su ruta de exilio, Fritz Lang se instala definitivamente en París en Julio de 1933 y en Diciembre de ese mismo año empieza el rodaje de *Liliom* (1934), producida en Paris por Erich Pommer. Después se va a Londres y en Junio de 1934 firma un contrato por un año con David O. Selznick para producir una película para la

Metro Goldwyn Mayer. Sale para Nueva York el 6 de junio de 1934 a bordo del barco "L'Ile de France". Se dirige a Los Angeles donde se instala a la espera de trabajo.

Durante su año de contrato con MGM no pudo llegar a realizar ninguna película, pues todos y cada uno de los guiones que entregó a David O. Selznick fueron rechazados, entre ellos "Journey to Hell" o también llamada "Passport to Hell". También escribió otro que nunca presentó con el tema de Dr. Jekyll and Mr. Hyde titulado "The man behind you". Uno de estos guiones hecho en colaboración con Oliver H. B. Garret tenía como tema el fuego que se produjo en el barco SS Morro Castle en otoño de 1934 en el que perecieron 125 personas que estaban a bordo. Al parecer los estudios tenían las quejas de las compañías navieras. También es posible, como dice Lotte Eisner, que la MGM no tuviera intención de renovación de contrato con Lang, pues éste había cometido un grave error al menospreciar a Louis B. Mayer, pues cuando éste le llamó por teléfono dio orden a la secretaria de que no estaba. Lang fue considerado a partir de ese momento como un hombre orgulloso y arrogante, aunque según Eisner actuó así por timidez(5).

Sin embargo, según Jensen (6), Lang a su llegada a los Estados Unidos no sabía ni leer ni escribir inglés y un día recibió un manifiesto en el que se pedía su firma. Reconoció en el escrito las palabras Americana y Democracia y vio entre los firmantes el nombre de Thomas Mann, así que pensó que era una buena causa. Firmó y más tarde descubrió que el grupo que apoyaba el escrito era un frente de una organización comunista. Naturalmente las sospechas cayeron sobre él y no pudo trabajar durante año y medio.

Al cabo del año Eddie Mannix, director del Estudio y antiguo Vicepresidente de la MGM le comunicó su despido y Fritz Lang pidió otra oportunidad. Finalmente le fué aceptado el proyecto de llevar a la pantalla el argumento de "Mob Rule" y junto con Bartlett Cormack empezó a escribir el guión. Para poder escribir en inglés se había preparado durante un año viajando por el país y hablando con la gente de la calle, taxistas y vendedores y aprendiendo coloquialismos sobre todo de las tiras cómicas de los periódicos (7).

Según el New York Times de 11 de agosto de 1940 en el artículo "Footnote on a Patriotic Occasion" en 1935 Fritz Lang recibió sus primeros papeles para ser ciudadano americano, y es en este año de 1940 cuando se le concede la ciudadanía. Se integra rápidamente en el nuevo país de adopción, se niega a hablar alemán, aprende inglés y lee y viaja incansablemente, viviendo un tiempo en Arizona con los indios Navajos (8).

FURY (1936)

Atrás quedaron las películas grandiosas de su etapa alemana en las que quería hacer patentes diferentes mottos en cada una de ellas, el carácter alemán (*Der müde Todd* (1921)), los tiempos inflacionistas en Alemania (*Dr. Mabuse*) (1922), las sagas (*Die Nibelungen*), el crimen en Alemania (*Spione*), la juventud alemana del año 2000 (*Metropolis*) (1923-24) y el hombre alemán del futuro (*Frau im Mond*)(1928). En los Estados Unidos tuvo que olvidarse de estas películas de grandes escenas de masas y de carácter monumentales.

La película *FURY* fué dirigida por Fritz Lang y el guión es original de Fritz Lang y Bartlett Cormack. Está basada en una historia de Norman Krasna y producida por Joseph L. Manckievick, siendo su principal protagonista Spencer Tracy.

Joe Wilson es el prototipo del hombre medio, honrado, serio, trabajador, enamorado de su novia con la que espera casarse en breve. Las dificultades de su novia de encontrar empleo junto a él en Chicago hacen que tenga que buscar empleo en otra ciudad. Mientras, Joe y sus dos hermanos, a los que Joe aparta del camino de la delincuencia, montan un pequeño negocio cada día más próspero. Al cabo de un tiempo viaja al pueblo de su novia para casarse con ella. En el camino es confundido con un criminal y encarcelado en la oficina del sheriff. La muchedumbre es guiada por tres o cuatro exaltados, quiere lincharle, asalta la oficina y le prende fuego. Joe logra salvarse y escapa sin ser visto. Se esconde y sigue por la radio el juicio promovido por él con ayuda de sus dos hermanos contra las 22 personas acusadas de su linchamiento y muerte. Sin dar a conocer que está vivo saborea su venganza contra el pueblo que estuvo a punto de matarle. Finalmente, su novia le hace reflexionar y en el momento en el que los culpables van a escuchar su sentencia de pena de muerte, se presenta en el Tribunal para aclararlo todo. Final feliz.

Fritz Lang en su artículo "Happily ever after" (9) afirma que el final feliz en el drama es una invención relativamente reciente y que es, por así decirlo, un invento occidental. En Asia y en la India prefieren la tragedia, encontrando en ella la catársis, la evasión que les permite huir de sus vidas tristes. Nadie en Europa ni en América duda de tener alimentos para comer al día siguiente, ni piensa que habrá escasez en los próximos meses. Con las dos Guerras Mundiales cambia la mentalidad de la gente, aunque la guerra realmente no afectó al ciudadano americano tanto como al ciudadano europeo.

Además el ciudadano europeo, a diferencia del americano, tuvo que hacer frente al fascismo en su territorio.

Según Lang el problema de la felicidad o de la infelicidad lo podemos centrar en el concepto de Destino. En la tragedia clásica el hombre estaba atrapado por el Destino, por su suerte y no podía hacer nada contra ello. En la tragedia moderna no se tiende tanto a creer en el destino, sino en el triunfo de la maldad, en desperdiciar la vida humana por nada y para nada.

La historia del final feliz, sigue Lang, es la historia de problemas resueltos por un héroe invencible que milagrosamente consigue alcanzar lo que quiere y triunfar. Es la historia del bien contra el mal, en la que no hay duda de quien ganará.(10) La aparente preferencia de la audiencia por finales felices es más exactamente definida *como una preferencia por finales positivos, como un deseo de ver representada la rectitud de sus ideales y el logro final de sus esperanzas.* La muerte de un héroe en la persecución de un ideal aceptable no es una tragedia.

Bogdanovich en determinado momento de su entrevista con Lang le pregunta su opinión sobre el beso final, a lo que Lang contesta que siempre se había opuesto a este final pues lo consideraba demasiado convencional (11). A continuación se refiere al discurso final de Fury en el que Spencer Tracy (Joe Wilson) se dirige al público y declara su fé en la justicia americana, en el orgullo de ser americano, todos aquellos valores que habían quedado destrozados la noche del linchamiento (12).

En la misma entrevista Bogdanovich le pregunta sobre la simbología que utilizó en *Fury* y que luego evitó usar en el resto de su producción americana. Lang dice que efectivamente en su etapa alemana la utilización de símbolos

en las películas era algo normal porque la audiencia entendía que un símbolo es para explicar algo. En *Fury* utiliza una escena de cotilleo de unas vecinas con fundido y encadenado de unas gallinas. No cita, pero se puede pensar en el simbolismo de la primera escena en la que ambos enamorados contemplan un escaparate con trajes blancos de novia y palomas como decoración que dan idea de ingenuidad, de limpieza. Inocencia perdida al final de la película, cuando el protagonista, después de todo su sufrimiento después del linchamiento, pasa por delante del mismo escaparate.

Todavía se puede apreciar la influencia del Expresionismo en algunas escenas de *Fury*, como en la escena en que regresa y se esconde. Al ver a sus hermanos les pide que bajen las persianas y la escena queda débilmente iluminada, con más sombras que luces. No permite que se encienda la lámpara. Esta escena es la clave de la película pues Joe pide oscuridad por dos razones, porque quiere ocultarse del mundo externo y porque la luz hiere sus ojos inflamados por el humo. Las llamas entre las cuales se le vió por última vez han destruido todo lo que había en él de amor y confianza en el pueblo americano (13).

También tuvo problemas con los estudios MGM con la película *Fury*. En primer lugar por su fama de perfeccionista. Durante el rodaje tuvo algunas escenas desagradables con el personal del estudio. Fritz Lang estaba acostumbrado a rodar en Alemania donde se trabajaba ininterrumpidamente en turnos día y noche hasta que el director de la película quedaba satisfecho de las tomas. El se excusa diciendo que nadie le advirtió que había una ley en California según la cual los extras paran cada cuatro o cinco horas para alimentarse y descansar durante cierto tiempo. Tuvo así una discusión con el protagonista de la película, Spencer Tracy, y los extras pararon de trabajar hasta que se solucionó el problema.

Asimismo Lang relata que había en el guión original varias escenas con gente de color. En una de ellas, la chica negra está tendiendo la ropa y canta "Cuando todos los morenos sean libres"...

I's gwine to roam
In a happy hour
Where all the darkies are free

Hay una escena en que el fiscal del distrito resalta el elevado número de linchamientos en los Estados Unidos y su práctica impunidad (14). En esta escena se veía a un anciano negro asintiendo con la cabeza. Esto último fué cortado por orden de Louis B. Mayer quien. Lang cuenta que le habían dicho que Mayer pensaba que

"los negros sólo pueden ser usados como limpiabotas o como mozos de ferrocarril"(15).

Fritz Lang había adquirido en Europa la costumbre de coleccionar recortes de periódicos con noticias que después usaba en muchas de sus películas. En el caso de *Fury* encontró en un periódico un caso de linchamiento que había ocurrido en San José (California) unos años antes de que se hiciera la película.

Esta afición a recoger información de la prensa para utilizarla en las películas la ratifica en su entrevista con Bogdanovich (16) donde dice que le gusta mucho trabajar a partir de los periódicos por muchas razones, entre ellas, porque el cine es un arte de masas y tanto las masas como nosotros mismos sacamos nuestro conocimiento de la vida de los hechos de la vida real, no de la ficción. El realismo de sus películas está bien documentado gracias a los periódicos. Para Lang, toda película sería que describa a la gente de hoy debería ser una especie de documental de su tiempo. Sin embargo, Lang, siempre ambiguo en sus planteamientos, pasa de puntillas por las realidades sociales americanas e ignora deliberadamente la crisis social y económica de

los años treinta. Así Joe y sus hermanos no sufren penurias por el paro que afecta a millones de ciudadanos, encuentran trabajo con relativa facilidad e incluso abren un negocio de venta de gasolina y se enriquecen, dando así una falsa imagen de prosperidad, a diferencia de otras películas verdaderamente realistas e inscritas en el contexto del cine social americano de los años 1935-40, como pueden ser *Tiempos Modernos* o *Las Uvas de la ira*. Así pues, para dar veracidad y realismo a *Fury*, Fritz Lang incluye las secuencias de los periodistas y reporteros que asedian la ciudad para conseguir noticias y servir de testigos visuales de lo que está ocurriendo. Gracias al reportaje de cine de los periodistas el fiscal consigue que los veintidos acusados sean condenados a muerte. Lo que no demuestra el reportaje es cómo escapa Joe de la cárcel. Sólo lo sabremos por boca del propio Joe. Así pues tendremos que aceptar con Lang que ver es creer y creer es saber.⁽¹⁷⁾ Tampoco ahonda Lang en el fenómeno del linchamiento. Para Lang es sólo una neurosis colectiva, el resultado de la presión de las fuerzas del subconsciente en el individuo, una histeria sexual desplazada ⁽¹⁸⁾. *Fury* es una abstracción de la locura desatada de las masas descontroladas. Este tipo de abstracciones es muy usual en el mundo nórdico para poder reconciliar así los misterios y fenómenos del mundo. Con todo, Fritz Lang se arriesga más que en su etapa alemana, en la que el poder queda casi intacto y fuera del alcance de sus críticas. Aquí, al menos, se reconsidera la bondad de la justicia americana.

Lotte Eisner ⁽¹⁹⁾ cuenta la metódica preparación que siguió Lang para rodar la secuencia del juicio. Asistió a numerosas sesiones y preguntó a varios expertos, aunque no siempre siguió sus consejos, pues le informaron de que ningún juez admitiría ninguna grabación visual como prueba en un juicio. Quizás con esta película Fritz Lang fué un avanzado de su época.

También es sorprendente que los dos únicos personajes que permanecen incrédulos ante la evidencia son los dos abogados defensores. Uno de ellos insiste en que el fiscal debe probar que Joe estaba en la prisión en el momento en que se le prendió fuego, mientras que el otro le sugiere a la novia de Joe que, cuando le vió detrás de las rejas quemándose, fué sólo una alucinación.

Humphries (20) hace la reflexión de que si un testigo jura haber visto a Joe, entonces podemos decir que Joe estaba en la cárcel y por lo tanto los acusados son culpables. La importancia de la utilización de la grabación en *Fury*, dice Humphrie, reside en la forma en que deja a un lado tal línea de argumento, pues los espectadores saben perfectamente que Joe ya no estaba en la prisión cuando le prendieron fuego, aunque le ven al mismo tiempo que su novia e incluso que la muchedumbre, pues le señalan y le tiran piedras. Nada de esto se dice en el juicio, pues todo el mundo se niega a hablar para no implicar a nadie.

Joe y Katherine son los dos personajes principales de *Fury*. El es un hombre tímido y ella una mujer delicada, de apariencia frágil pero de gran fuerza interior. Es interesante observar cómo se transforma el personaje de Joe. Su personalidad cambia rotundamente a lo largo de la película. Al principio le da apuro que su novia le cosa la gabardina en público: "Hay mucha gente"; es un hombre pacífico de apariencia pulcra, de modales educados, detallista y pendiente de su novia. En la segunda mitad de la película y mientras escucha el juicio por la radio, su transformación es total. Es un hombre desaliñado, sin afeitar, que consume cerveza incansablemente y con una terrible expresión de venganza en su cara. Cuando ella descubre que él está vivo, la reacción de Joe es violenta y su comportamiento con ella es tan grosero y vulgar que le hace exclamar a Katherine: " Joe, eres tan cruel como ellos. Sé humano, Joe".

El personaje femenino en contrapartida es equilibrado, sereno y fuerte. "Yo a tí te necesito más" dice Joe al principio. También es un personaje más culto e instruido. Incluso le corrige su forma de hablar cuando pronuncia mal alguna palabra culta ("memento"). Ella es profesora y él despacha gasolina. Es un personaje femenino muy superior a su oponente masculino. Se podría decir que Katherine tiene muchos puntos de contacto con el personaje Maria de *Metropolis* (1926); ambas colaboran en la redención del hombre. Quizás esta reiteración de Lang en su particular visión de la mujer se deba a dos factores. Por un lado la gran estima que Lang siente por las mujeres, por supuesto una admiración a la antigua usanza, como bello sexo, nada que ver con la admiración actual como compañera del hombre a todos los niveles en el más puro sentido de los movimientos de liberación femeninos.

Todo el mundo sabe que a mí me gustan mucho, muchísimo las mujeres (21)

Estos personajes femeninos: Maria (*Metropolis*), Katherine (*Fury*), Mascha Novotny (*Hangmen also die!*) que en estos films son positivos, sin embargo dan paso a otros que representan fuerzas destructoras, mujeres fatales contra las que el hombre atrapado por el Destino tiene que luchar y de las que *Woman of the Window* (1944) o *Scarlett Street* (1945) serían un ejemplo entre muchos.

El segundo factor que influye en la creación de estos personajes femeninos redentores del hombre quizás sea su formación religiosa en su niñez que probablemente le influye inconscientemente, y que hace que el prototipo de mujer que aflore sea a imitación de la Virgen María en los personajes redentores y que sin embargo el modelo de mujer destructora de hombres tienda más a parecerse a Eva.

La revista de cine *Positif* indica que desde su película *M* es patente en Fritz Lang su atención a las fuerzas del subconsciente y a los fenómenos psíquicos que alteran la conducta del individuo. Más concretamente se refiere a la secuencia de la peluquería de *Fury* donde este subconsciente es de origen más o menos sexual y por el cual se explican los grados de histeria que son la base del linchamiento. Es la escena en que el barbero, navaja en ristre le dice textualmente a su cliente y al ayudante del sheriff:

"Un desir est un desir, il faut le gratter" (22)

Lang coloca en la escala más baja posible a la muchedumbre que para él no es más que un animal monstruoso de ferocidad extrema. Se podría decir que al describir a las masas enfurecidas inconscientemente las asimila con el terror nazi. Disecciona fríamente a todos y cada uno de los personajes y acumula pruebas ineludibles contra los encausados, no dejando sombra de duda y su detallismo es tal para convencer al espectador que incluso muestra en la pantalla el número del artículo de la Ley contra el Linchamiento.

Artículo num 527: Killing by lynch law is murder in the first degree (23)

Pero en la realidad de la película es que se condena a muerte a veintidos personas por un crimen que jamás sucedió.

Otros críticos en *Rivages Cinema* (24) definen la película *Fury* como un cruce entre *M* y *Los Nibelungos*, corregida y aumentada por Hollywood. Al igual que en *Los Nibelungos*, la película se divide en dos partes, con un crescendo entre la primera y la segunda parte. En la primera parte, el héroe es víctima de una conjuración que culmina con una tentativa de asesinato. En la segunda lleva a cabo su venganza contra los miembros de la conjuración. A diferencia de *Los Nibelungos*, pero al igual que en *M*

esta conjuración no es un complot de individuos importantes, sino un movimiento espontáneo de masas alimentado por los prejuicios. El héroe americano, a diferencia de los héroes de su etapa alemana influenciados por Nietzsche, no es un superhombre, no forma parte de la clase dirigente. Es un don nadie (Es un "Joe Doe"). (25)

El Destino encadena inexorablemente una serie de hechos y Lang logra poner a la luz del día el horror de un linchamiento y así nos muestra la tremenda escena en la que una honesta madre de familia eleva a su hijo entre los espectadores para que pueda ver bien como linchan y queman viva a una persona. (26)

Fury fué acogida triunfalmente en París donde "Le Club du Faubourg" organizó en el Olympia una sesión especial dedicada al mundo literario y jurídico en la que después de la proyección hubo un debate sobre el tema "¿La opinión pública puede influir en la decisión del jurado?".

El periódico "The New York Times" del 6 de mayo de 1936 en el espacio "The Screen" y firmado por el crítico Frank S. Nugent hace una crítica muy positiva de la película con los titulares siguientes:

Fury: A dramatic indictment of Lynch Law, opens at the Capitol

A continuación afirma que *Fury* es el mejor drama original del año llevado a la pantalla, en el que el tema es la violencia de la muchedumbre con un enfoque estrictamente judicial y una investigación sobria y madura sobre el linchamiento, maravillosamente dirigida por el vienés Fritz Lang. Gracias a este director podemos ver cómo lo vé la víctima, cómo lo vé la muchedumbre, cómo lo vé la comunidad y cómo lo

ven la ley y el público. Finalmente hace un caluroso elogio de Fritz Lang y de su cine (27).

Fritz Lang nunca dejó de interesarse por los acontecimientos europeos y sobre todo alemanes. Su actitud antinazi y su individualismo se tiñeron de amargura al enterarse del Anschluss de 1938 y el voto de Austria a favor de Hitler. Era pues lógico que fuera uno de los primeros en hacer películas antinazis(28) así como en fundar en los Estados Unidos en 1936, el mismo año que hace *Fury*, la Liga Anti-Nazi que entre otras cosas le causará problemas con el Senador MacCarthy después de la guerra.

En la biografía de Dorothy Parker (29), poetisa, crítico teatral y ferviente defensora de la República española en contra del General Franco, se recoge también la formación de esta Liga Anti-Nazi en la que participaron artistas, escritores y directores de cine, se dieron mítines en contra de Hitler y se recogió mucho dinero para la causa. Se alquilaron oficinas y se publicaron periódicos semanalmente. El Presidente de la citada Liga fué Donald Ogden Stewart, (a quien junto con Dorothy Parker se cita también en el capítulo 5), Alan Campbell fue el Secretario y Dorothy Parker, miembro de la Ejecutiva. Este Comité mantenía relaciones muy estrechas con la Liga de Escritores Americanos, organización de ideología de izquierda.

Hasta 1940 los estudios de cine no se atrevieron a rodar películas anti-nazis. Chaplin tuvo muchos problemas con el rodaje de *El Gran Dictador*, que no pudo comenzar hasta 1938 y fué informado de que ni la censura inglesa ni la americana autorizarían un film que caricaturizase a Hitler (30). El propio Presidente Roosevelt en 1940 le explicó a Chaplin que la película causaba problemas diplomáticos en Argentina.

El 7 de diciembre de 1941 tiene lugar el ataque japonés a Pearl Harbour y los Estados Unidos entran en la guerra. Las cosas cambian y en 1941 se moviliza a los estudios de cine para producir películas de propaganda. Queda abierto así el rodaje de películas en contra de Hitler y los nazis.

Fritz Lang realiza sus cuatro películas antinazis entre 1941 y 1946 siendo *Man Hunt* (1941) la primera de ellas. A ésta siguieron *Hangman also die!* (1943), *The Ministry of Fear* (1943) y *Cloak and Dagger* (1946).

4.2. MAN HUNT (1941)

Como hemos visto, *Fury* fue el debut de Fritz Lang en Hollywood y ante la sorpresa de todo el mundo, tuvo una extraordinaria acogida. Con esta película anti-linchamiento comienza la serie que algunos críticos han denominado "Trilogía Social". A *Fury* le sucedió con éxito un melodrama de buen corte dramático, *You only live once* (1937), en el que Lang incluye una cierta crítica social y de nuevo toca el tema de la inocencia perseguida.

You only live once es más real y humana que *Fury*. Es uno de los filmes más poéticos de Lang, gracias a la utilización de *settings* y exteriores para expresar los estados de ánimo de los personajes.

Lang se cambió a la Paramount, en donde dirigió la última película de esta sección, *You and Me* (1938). Un director es considerado bueno en tanto en cuanto lo sea su última película y como *You and Me* fue un fracaso, se olvidó todo su buen quehacer anterior, por lo que empezó a tener dificultades económicas para poder hacer otra película.

Después de la trilogía social, Lang pudo desarrollar su interés por lo primitivo y exótico que siempre le había atraído tanto. Así pues concentró su interés en el Oeste americano y en las tribus indias, sobre todo en la de los Navajos, con los que convivió durante algún tiempo pues, siempre perfeccionista, decidió vivir de cerca la realidad para poder rodar después con todo lujo de detalles dos películas del Oeste, *The Return of Frank James* (1940), película de cowboys y *Western Union* (1941), relatando

en esta última de forma casi épica la conexión via telegráfica de Omaha y Salt Lake City.

Su siguiente película sería la primera de las cuatro películas antinazis rodada en los Estados Unidos y su título es *MAN HUNT*.

La película arranca con el dibujo de un rifle sobreimpreso en la pantalla acompañado primero de una música de corte militar que poco a poco se va transformando en una música romántica. En la pantalla aparece sobreimpreso un letrero que dice:

The story Man Hunt appeared under the title "Rogue Male" as a serial in the Atlantic Monthly Magazine where it received widespread comment. It has since had world circulation in novel form.

"Somewhere in Germany before the war..."

Y aparece un bosque frondoso magníficamente reproducido en el estudio, con un fondo de niebla que le da un aspecto misterioso, casi fantasmagórico. La cámara de Lang se para y obliga al espectador a fijarse en unas enormes huellas de zapatos. A continuación lo enlaza con un plano de un cazador que se sobresalta por el ruido que hace un soldado nazi paseando en misión de vigilancia. Mira con sus prismáticos y saca de su mochila una mira telescópica que gradúa cuidadosamente y la coloca en el rifle. La cámara subjetiva nos muestra en la diana del teleobjetivo a la presa: Adolfo Hitler. Thorndike se sonríe ante la perspectiva de lo que va a conseguir y Lang hace otro close-up del dedo apretando el gatillo; un clic y no hay bala en el cargador; pero no importa, el deporte de la caza para Thorndike no consiste en matar, sino en perseguir, en estar al acecho y conseguir la presa. Como si le hubiera matado, le dice adiós burlonamente con la mano. Pero en unos segundos reacciona y pone una bala en el cargador, decidido entonces a matar, pero el soldado nazi ya le ha descubierto.

Estaba delante de mí dando cuerda a su reloj. Nunca habría sabido qué fué lo que le hizo pedazos- si es que yo hubiera tenido la intención de disparar, claro está.(31)

En efecto el gentleman y cazador inglés Thorndike no se atrevió a disparar sobre Hitler y cambiar el curso de la Historia. Así empieza la novela "Rogue Male" de Geoffrey Household, en la que Fritz Lang se basó para su película *Man Hunt*. Hubo posteriormente otra película con el título de la novela "Rogue Male" dirigida por Clive Donner con guión de Frederic Raphael y como actor principal a Peter O'Toole en el papel de sir Robert Hunter.

Ambos títulos, el de la novela y el de la película son muy significativos. Según el diccionario, la expresión Rogue Male en inglés significa aquel animal macho indómito y dañino que se aleja de la manada. En la portada del libro se define también su anormal comportamiento de separación y alejamiento de la manada, incrementando su ferocidad. Son fieras solitarias y exasperadas. Según Lotte Eisner (32), Lang cambia el título original por *Man Hunt* por algo equivalente a "El cazador cazado", más en la línea de ironía de Lang, en la que todo se trastoca y en la que Thorndike pasa de ser el cazador a tener que huir precipitadamente para no ser cazado. Es la historia de un itinerario circular que transcurre siempre en ambientes cerrados, en la bodega del barco, escapando de Alemania, en la habitación de la prostituta Jerry, a quien la censura hace aparecer como costurera (33), en los túneles del metro, en la gruta donde se esconde y finalmente en el avión desde donde salta con su rifle a cielo abierto sobre Alemania, aparentemente decidido a ejecutar lo que no se decidió a hacer en su momento y lleno de rabia por la muerte de Jerry a manos de los agentes nazis.

El universo de los objetos de Fritz Lang es un mundo muy particular, pues los objetos no son sólo parte del decorado o elementos que pasen desapercibidos. Están ahí para ser vistos y por si el espectador no reparara en ellos, Lang hace a menudo close-ups en los que une lo visual con el significado. Así pues en la escena siguiente de la captura del Capitán inglés Thorndike, Lang de una sola pincelada nos pone en situación: Un hombre de edad fuma una pipa típicamente alemana. En la habitación hay un militar de alta graduación que se pasea por la habitación y examina el rifle y el pasaporte de Thorndike mientras mantienen una conversación el alemán. Es un escenario perfectamente estudiado en el que Lang cuida los detalles al máximo y para que el espectador sepa qué está ocurriendo en la habitación de al lado deja que la cámara nos muestre de cerca una bella imagen de San Sebastián torturado. Sin embargo, su horror por las escenas violentas no nos permitier ver qué pasa, sólo oímos los golpes.

La *mise en scène* es soberbia. La habitación está sobria y bellamente decorada. Una lámpara de pergamino antiguo ilumina la escena en la que el agente de la Gestapo Quive Smith, con chaqueta blanca de militar juega al ajedrez - fichas blancas y negras - cerca de una preciosa chimenea con un fuego acogedor. Su oponente es el doctor encargado de la salud del torturado, a quien nunca veremos como torturan pues a tal efecto la cámara enfoca a Quive Smith hablando con la sombra de Thorndike quien viste, como contraste, una chaqueta negra.

Lang rueda todas las escenas como si se tratara de cuadros vivientes y casi individuales. A tal efecto, por ejemplo, sitúa a Quive Smith en un encuadre perfectamente alineado con todos los elementos a su alrededor perfectamente ordenados y simétricos. La pared, en el centro la chimenea, Quive Smith en el centro de la misma y flanqueado por dos butacas simétricamente colocadas, con dos candelabros de pie a la misma distancia.

Como vemos, el universo cinematográfico de Lang se basa en la perfección y en el acabado del producto, en este caso de la película y aquí, en esta armonía, reside su belleza. Lang fue pues considerado como un cineasta-arquitecto que no deja nada al azar y así en sus películas ni un solo gesto ni un solo movimiento de la cámara son gratuitos.

En el interrogatorio previo a la tortura, Quive Smith y Thorndike hablan sobre lo sucedido. El capitán inglés asegura que su intención no era matar a Hitler, que no tenía intención de disparar

"It's a sporting stalk not for the pleasure of killing"

a lo que Quive Smith responde presentándole un papel para que firme en el que admite estar a las órdenes del gobierno inglés para matar a Adolph Hitler. Este se niega y Quive Smith le insulta y llama hipócrita a la "raza" inglesa. Thorndike exasperado dice:

*It had to be an unloaded rifle with my finger on the trigger with only my individual will, my civilized conscience between me and the extermination of your little Caesar...
How do you expect I describe a man who wants to play God and have everyone else in the world round saying Heil Hitler!*

Se lo llevan los guardias mientras Quive Smith y el doctor juegan pacíficamente al ajedrez. Este plano se funde y encadena con el de un águila alemana y la esvástica colocadas en la pared del despacho del cuartel General alemán en Inglaterra en el que un funcionario alemán habla con Lord Risborough, un amigo de Thorndike y de su hermano. Mientras, en Alemania, Thorndike es llevado a rastras hasta un precipicio por donde el médico le empuja y Quive Smith tira su rifle.

Thorndike se salva milagrosamente y consigue huir a Inglaterra escondido en la bodega de un barco inglés ayudado por el grumete, papel representado por el actor infantil Roddy McDowall, quien a partir de esta película se haría famoso e intervendría en numerosas producciones, entre ellas, *!Qué verde era mi valle!* (1941).

La personalidad de Thorndike es suplantada por un amenazador agente nazi, provisto de un temible bastón-espada. En los muelles Thorndike sufre un intento de secuestro del que se salva gracias a la intervención de la heroína, Jerry, quien lo esconde en su casa. Ella se siente atraída por él porque es un hombre de modales exquisitos que la trata como si fuera una auténtica señora, a pesar de que habla cockney y es una prostituta de modales vulgares. La censura no dejó que la protagonista pareciera lo que era, sino que obligó a Lang a que figurara en el apartamento de Jerry una máquina de coser para que el espectador pensara que era una costurera (34). Pero Thorndike la trata como a una niña: "My dear child" y establece con ella una relación de tipo Pigmalión.

Lang recalca la diferencia de clases en la sociedad inglesa en la escena de Jerry y Thorndike en casa de sus amigos Lady y Lord Risborough. En esta escena Thorndike decide esconderse para no ser capturado por los agentes de la Gestapo. Ella pierde el alfiler de su sombrero y le pide que le regale otro que a ella le ha gustado mucho, un alfiler en forma de flecha. El se lo regala diciendo:

I present you with this dangerous weapon, mademoiselle, with my entire gratitude and admiration. May you never launch it in the wrong heart"

Thorndike es perseguido por su suplantador en los túneles del metro pero logra darle muerte. Se esconde en una gruta, pero mientras la Gestapo ha detenido a Jerry en su apartamento.

Quive Smith le sigue desde la oficina de correos y descubre la cueva que le sirve de escondrijo. Thorndike logra encerrarse y Quive Smith le pasa una nota. Es el papel que tiene que firmar autoinculpándose del atentado. Se niega de nuevo y para convencerle le entrega mediante un palo el sombrero de Jerry con la flecha de metal como prueba de que la han matado. El, desesperado, le dice que la chica era inocente a lo que Quive Smith responde:

"She was as innocent as our Führer"

Thorndike al escuchar que Hitler ha invadido Polonia construye un rudimentario arco y consigue clavarle la flecha a Quive Smith, matándolo. El fotograma siguiente es el del fuselaje de un avión de guerra con una flecha pintada y Thorndike saltando en paracaidas llevando un rifle.

Este final es diferente del que plantea el autor del libro Geoffrey Household, quien en ningún momento en su novela menciona a Hitler ni a los nazis, pues en la novela, Thorndike huye en barco a Tanger y cambia su personalidad.

Si la posición de un cineasta se define en gran medida por las relaciones que establece con sus personajes, debemos decir que el papel femenino en muchas de las películas de Lang tiene unas características muy peculiares. La mujer llega al conocimiento del espectador desde fuera del espacio del texto, como elemento narrativo no presente. El pasado raramente surge en el presente como un flashback que sirve

simplemente para transmitir la información necesaria para la comprensión o clarificación de la narrativa presente. A veces es el recuerdo lo que obsesiona al personaje central masculino, como en el caso de otra de las películas antifascistas *Ministry of Fear* en la que el personaje masculino está atormentado por el recuerdo de su esposa a quien envenenó en un acto de "compasión". En cambio la muerte violenta de la prostituta Jerry en *Man Hunt* figura dentro del tiempo presente y es el gatillo que dispara la narración. Aquí al personaje masculino le afecta un deseo compulsivo de venganza, dando así a la historia un sentido circular. Es una historia que recomienza más que termina. Thorndike, que ya sabe que Jerry ha sido asesinada por los agentes nazis, se tira en paracaídas con la intención de intentarlo de nuevo, al igual que al principio de la película. Aquí el personaje femenino se asocia con la muerte y es un importante elemento narrativo ausente y habría que preguntarse si esa obsesión de la mujer muerta ausente no es el recuerdo de su primera esposa Lisa muerta, como ya hemos dicho, en circunstancias muy especiales (véase epígrafe 4.1).

Otra característica del cine de Fritz Lang es la sustitución de la mujer por un objeto y además la creación de desdoblamientos o dobles imágenes, lo que llevaría a una ambigüedad en los planteamientos y en los personajes y habría que preguntarse si fue esa ambigüedad de su etapa alemana la que animó a las autoridades alemanas a ofrecerle en 1933 el puesto de director de cine del régimen nazi.

También podemos citar la mención o hallazgo de elementos que nos remiten a una mujer que en el caso de *Man Hunt* es el alfiler en forma de flecha que Thorndike regala a Jerry, asociando así Jenny-flecha y en el caso de *Metropolis* (1926) es Maria doblada en la figura del robot, o la mujer reflejada en el cristal de *Woman in the Window* (1944).

Este tema del desdoblamiento y oposiciones bien de imágenes o de caracteres queda patente en *Man Hunt*. El héroe Thorndike escapa perseguido por el esbirro de Quive-Smith que entra en Inglaterra con el pasaporte de Thorndike, se hace pasar por él, (desdoblamiento de nuevo) le persigue por Londres en unas escenas de caza parecidas a las que tuvo Thorndike al tratar de matar a Hitler. La única diferencia es el motivo. A este perseguidor se le une otro, es decir, se duplica la persecución.

El director de cine define lo que piensa mediante la distancia que pone entre la cámara y los objetos. Así pues, Lang estructura la narración en torno a un objeto, en torno a una mujer a la que él toma como fetiche, como icono para el placer visual y a la vez como evocadora de ansiedad. Sus opiniones personales sobre la mujer quedan reflejadas en la entrevista concedida a Mary Morris y recogida por Alfred Eibel (35).

Como ya hemos visto anteriormente, los objetos en las películas de Lang no sólo forman parte del decorado o son meros elementos que distraen la atención. Están ahí para ser vistos, para que el espectador se fije en ellos y Lang lo determina así mediante un close-up. Es por ejemplo, el pastel que contiene el micro-film de *Ministry of Fear*, el ya citado alfiler-flecha de *Man Hunt* o los cacahuetses de *Fury*. Otras veces deja la cámara fija en algunas partes del cuerpo o en la cara en un primer plano, por ejemplo en *Man Hunt* el enorme close-up que hace de la mano de Thorndike dudando en apretar el gatillo para matar a Hitler. Julian Petley (36) en su tesis sobre Fritz Lang y el Destino afirma que Lang tiene preferencia por actores inexpresivos, y cita el caso de Dana Andrews en *While the City sleeps* (1956) (37), de forma que la importancia de la película resida en la dirección y no en la interpretación. Marlene Dietrich (38) declaró que no le gustó nunca trabajar con Lang pues no deja a los actores que actúen, todo lo hace él, todo está en su cabeza sin dejarles espacio para su creatividad. Asimismo con

unos actores poco expresivos los personajes son abstractos y esquemáticos, son seres que forman parte de un mundo regido por el determinismo, en definitiva por la fatalidad.

Los personajes de Lang son generalmente hombres con problemas causados por alguna mujer, excepto en tres de sus películas en las que las protagonistas son mujeres : *Destiny*(1921), *Kriemhild's Revenge*(1924) y *Clash by night*(1952).

Stephen Jenkins en su artículo "Lang: Fear and Desire" (39) dice que la diferencia entre la forma de hacer cine entre Lang y Ophuls se basa radicalmente en el modo tan distinto de mover la cámara. Con Lang los movimientos de la cámara son escasos y generalmente de tipo funcional. De Lang siempre se ha comentado que ha primado en él más la composición sobre cualquier otro elemento. Es decir, que dentro de un diseño perfectamente elaborado ha colocado a los personajes y a los objetos. Esta perfección del diseño sirve como ejemplo y expresión de su sentido fatalista. Con otros directores, como Ophuls la mirada del espectador busca los objetos y los personajes. Con Lang el objeto es el que busca al espectador. Está ahí para ser visto y Lang lo acerca desde un primer plano hasta una composición en la que coloca el contenido de la imagen en un contexto más amplio. El énfasis está fundamentalmente en lo que se muestra o se vé y el significado de esto último se incrementa como resultado del movimiento de la cámara.

En la película *Man Hunt*, y en ese particular mundo de los objetos de Lang, el rifle tiene un lugar preponderante. Aparece nada más empezar la película con los créditos, cuando simulan el accidente de Thorndike aparece casi en primer plano hincado, en el suelo y vuelve a aparecer en el subconsciente de Thorndike al comprarle a Jerry un broche en forma de flecha. El joyero bromea diciendo que es la

flecha de Cupido y con ella Jerry le va a atravesar el corazón. Thorndike se rie y se refiere al alfiler como un arma peligrosa y efectivamente lo va a ser, pues con ella logra matar a Quive Smith. Ha conseguido su deseo, matarle con la flecha ya que no pudo matar a Hitler con el rifle. Así, en el avión en el que se vuelve a Alemania figura una flecha pintada en el fuselaje. Entonces el rifle del principio se transforma en flecha con un fondo de imágenes de guerra. Es pues un desdoblamiento y fusión de ambas imágenes, es el resumen del proyecto de la película.

El crítico americano Otis Ferguson (40) en su artículo "Fritz Lang and Company" comenta que por primera vez después de muchos años, Fritz Lang puede disponer de un verdadero escenario y contar con la colaboración de un auténtico escritor, Dudley Nichols, para la película. Es un triunfo de la mise en scène. Los magníficos decorados fueron preparados en estrecha colaboración con Wiard Ihnen que ya había trabajado con Fritz Lang en *The Return of Frank James*(1940) y *Western Union* (1941). Discutieron el diseño de *Man Hunt* durante un mes haciendo ambos dibujos y diseños y calculando cuidadosamente las dimensiones de cada escenario(41). Esto le permitió a Lang seleccionar el diámetro de los objetivos y planificar los ángulos de cámara y movimientos con exactitud (42).

Por fin Lang consiguió lo mejor de los estudios en decorados, música, fotografía (Arthur Miller) y montaje. Siempre atento al detalle se preocupa mucho de que los objetos le surjan al espectador con exactitud y de forma inmediata. Actúan Walter Pidgeon como Thorndike y George Sanders como Quive Smith. El personaje femenino está interpretado por Joan Bennet y pone un acento de ternura en las escenas en las que aparece. El propio Fritz Lang en su entrevista con Bogdanovich dice que la Oficina de censura de Hays insistió en que no se podía mostrar ni hacer atractiva a una prostituta

"dijeron que no podía balancear el bolso de adelante hacia atrás (43)

Según Ott, *Man Hunt* es un film de escritor y de director más que de actores y de aquí su fuerza, pero también su debilidad. Su fuerza, porque está realizada con tanto cuidado que es realista a la fuerza y tiene una enorme capacidad de convicción. Su debilidad reside en lo desequilibrado de la acción. En este comentario coincide Francis Courtade(44) y acentúa el desequilibrio entre la primera mitad a ritmo sostenido y la irregularidad de la segunda parte.

Muchos críticos, entre ellos Robert A. Armour (45) afirman que *Man Hunt* es una película de suspense y, como tal, es un buen entretenimiento. Como propaganda anti-nazi su importancia es menor, aunque Fritz Lang en este caso se dejó de ambigüedades y se comprometió a fondo políticamente en contra del nazismo, poniendo en boca de Thorndike un alegato virulento contra el nazismo y Hitler:

"Ahora me doy cuenta de que es un monstruo y quiero matarle"

La dirección es firme(46) y algunas escenas tienen el toque de Lang que las hace tan características, como son las del túnel del metro en la que Thorndike aparece encuadrado en una estilización casi geométrica. Asimismo es notable la escena del puente en la que utiliza las luces de la calle para atraer la atención del espectador hacia la niebla del fondo en la que va a desaparecer Jerry. Esta escena supuso un alarde de ingenio para el equipo Lang-Miller-Ihnen, pues la Fox no tenía demasiado presupuesto para esta película y les comunicaron que no se podía construir un puente. Rebuscando entre el material de escenarios encontraron una enorme balastrada con faroles. Lotte Eisner(47) dice que Fritz Lang pagó de su bolsillo los 40 dólares que hacían falta para construir el otro lado

del puente. Innen puso una bombilla de menos potencia en las farolas conforme se alejaban de la cámara para crear así una perspectiva de disminución. Esta situación la describe el propio Fritz Lang a Bogdanovich (48). Esto combinado con la niebla artificial y la imitación de empedrado mojado completaba la ilusión de la realidad. Zanuck, el productor, quedó tan impresionado que pidió que se guardase "el puente" para otra ocasión.

Dada la ambigüedad de propósitos que siempre se ha achacado a las actuaciones de Fritz Lang cabría preguntarse el porqué de esta serie de cuatro películas anti-nazis. El propio Fritz Lang nos dá la respuesta:

C'était très curieux. On m'a dit que John Ford avait refusé (de faire) le film pour des raisons politiques. Je ne sais pourquoi, mais Kenneth McGowan, qui était le producteur associé, me l'a proposé et je l'ai beaucoup, beaucoup aimé. J'ai sauté sur l'idée parce que c'était la première fois que je pouvais essayer de faire comprendre le régime nazi au public américain. (49)

También Francis Courtade afirma que el fin de la película es atacar el totalitarismo nazi y la crueldad de sus procedimientos a través de un vibrante alegato en favor de todos aquellos que le opusieron resistencia.

El Monthly Film Bulletin (50) califica la película como un *thriller* y no quiere quitar el suspense al espectador contando el final de la misma. Para el autor del artículo la emoción y la intriga son reales, emocionantes y crueles hasta tal punto que dejan al espectador sin aliento hasta la última toma, que considera la más intrigante de todas.

Por su parte, el crítico del New York Times Bowsley Crowther comenta la película en la sección Amusements "The Screen" (51).

Al final de la película se escucha la voz en off de un comentarista que dice:

Y de ahora en adelante en algun sitio, en Alemania hay un hombre inteligente y entrenado, con un rifle de precisión dispuesto a usarlo. Quizas sea dentro de dias, meses o años pero esta vez conoce claramente su objetivo.(52)

En su modestia es un film que intenta concienciar al público americano de algo que no conoce en su propio país: el nazismo y sus consecuencias de pérdida de libertad, entre otras cosas y para ello hay que tomar una postura común y luchar contra él y así lo dice y lo ejemplifica en esta segunda película antinazi *ManHunt*.

4.3 HANGMEN ALSO DIE! (1943). Fritz Lang y Bertolt Brecht

Los años de exilio de Bertolt Brecht empezaron al día siguiente del incendio del Reichstag en la noche del 27 de febrero de 1933. Hacía ya un mes que Hitler había sido nombrado Primer Ministro en un intento más que desafortunado de restablecer el orden en una Alemania azotada por las luchas violentas en las calles: durante los treinta y nueve días de campaña electoral hasta las elecciones convocadas para el día cinco de marzo fueron asesinadas 51 relevantes personalidades eminentemente anti-nazis.

Brecht habría sido uno de ellos si no se hubiera marchado a tiempo, incluso hubiera podido ser detenido merced al decreto-ley que Hitler hizo firmar a Hindenburg suspendiendo las libertades civiles. Así fueron detenidos en masa comunistas, socialistas, militantes de izquierda independientes, e incluso algunos diputados. Brecht huyó con su familia, primero a Praga y luego a Viena donde fue acogido por la novelista Gina Knaus. Más tarde tomó la decisión de refugiarse en la isla danesa de Funen, cerca de Svendborg. Allí continuó su producción literaria, aunque echando de menos a sus colaboradoras de Berlín. Recibió la invitación oficial de la Unión Soviética para ir a Moscú y tener la oportunidad de encontrarse con aquellos alemanes que escaparon del régimen nazi y se refugiaron en la Unión Soviética, entre ellos, Erwin Piscator. Ese mismo año viajó a los Estados Unidos, pues el Theatre Union, de ideología de izquierdas, había estado negociando los derechos para producir la adaptación de "La Madre" de Gorki para la temporada 1935-36 y querían la opinión de Brecht.

Brecht, como muchos artistas, no era persona de trato fácil, pero en este caso, según Bruce Cook (53) en esta adaptación de Paul Peters de "La Madre" se había manipulado de forma sutil el drama épico de Brecht para acomodarlo a un estilo de socialismo real, por lo que Brecht tenía razón al oponerse. Brecht llegó a Nueva York por primera vez a finales de octubre de 1935 y desde que acudió al primer ensayo de la obra no cesaron sus discusiones con el director Victor Wolfson así como con el cuadro de actores y con los miembros del Consejo de Dirección del Teatro. Abandonó los Estados Unidos el día 29 de diciembre de 1935 y regresó a Dinamarca. En 1937 asistió en París al Congreso de los Escritores, siendo uno de los representantes de los escritores alemanes en el exilio de más prestigio, coeditor, junto con Lion Feuchtwanger y Willi Breidel de la revista literaria en el exilio "Das Wort", editado en Moscú.

En 1938 y ante la inminencia de la guerra, el gobierno danés le presiona para que abandone Dinamarca. Brecht está agobiado y obsesionado por dos ideas, la falta de dinero y la incertidumbre de qué está pasando en la Unión Soviética a causa de las purgas de Stalin. En Septiembre de 1939 se refugia temporalmente en Suecia para, a finales de 1940, ir a Finlandia como exiliado con vistas ya a poder asegurarse el visado americano. Estando ya preparado para abandonar Finlandia con su esposa, sus dos hijos y sus dos colaboradoras, resultó que su camino hacia el oeste había sido cerrado por las autoridades finlandesas, eliminando así la posibilidad de embarcar. Pero la frontera con Rusia no estaba aún cerrada y de esta larga y extraña forma, Brecht inició su exilio a los Estados Unidos. El día 5 de junio de 1941, a bordo del carguero sueco "Annie Johnson" embarcó desde Vladivostok para América, donde llegaron el 21 de Julio.

Fueron recibidos en San Pedro, California, por Martha Feuchtwanger, esposa del novelista, quien junto con Fritz Lang y otros muchos exiliados alemanes, habían participado activamente en la creación de una subscripción popular para ayudar a

traer a Brecht y a su familia (54). Su antigua colaboradora Elizabeth Hauptman les había alquilado una casa en el 1958 Argyle, cerca de los estudios de la Columbia y la Paramount y se hicieron todos los esfuerzos para que se sintieran cómodos en la medida de lo posible. Pero Brecht no era una persona fácil de contentar y así lo refleja en su diario (55).

En sus primeros meses en América tuvieron que vivir de la caridad, pues no habían traído dinero alguno. Esto sumado a otros agobios familiares, como enfermedades de los hijos, hicieron mella en su espíritu, como ya se verá en el capítulo 5.2. Profesionalmente era incapaz de retomar su actividad creadora, empezando numerosos proyectos y abandonándolos nada más empezar. Pudieron influir además otros factores, como fue el suicidio de su amigo Walter Benjamin y el convencimiento de que el clima teatral de los Estados Unidos no era lo que él había pensado. Su actitud hacia los Estados Unidos fue negativa desde el primer momento, según se desprende de su carta a Hoffman R. Hays en la que cuenta su llegada a San Pedro, donde decide quedarse pues había comprobado que en Nueva York la vida era más cara. Se sorprende de que todo el mundo intente convertirle en un americano cien por cien y dice textualmente (56):

I feel here as if I were in Tahiti surrounded by palms and trees, it makes me nervous, but there you are (en inglés en el original).

Pero Brecht no está solo: como tantos otros exiliados, estaba apoyado por sus amigos, admiradores y colaboradores, quienes le introdujeron en el mundo de la industria cinematográfica, donde se recibía a los escritores europeos con los brazos abiertos. Un ejemplo de ello fue Fritz Lang quien fundó el European Film Fund junto con Charlotte Dieterley y Liesl Frank para ayudar a los exilados. Le animó y le propuso que trabajaran juntos, según reconoce el propio Brecht en sus cartas (57).

Lang en su entrevista con Bogdanovich dice (58):

"Brecht vivía aquí - yo le había traído y le dí la idea y le pregunté si le gustaría trabajar conmigo"

La ayuda de Lang fue inestimable para Brecht, pues éste no estaba acostumbrado a moverse en el mundo de Hollywood en el que primaban muchas cosas de las que Brecht había hecho siempre gala ignorar, como es el concepto de propiedad intelectual. Así surgieron los desagradables incidentes con Billy Wilder y el asunto de los créditos de la película de Fritz Lang, *Hangmen also die!*, todos ellos relatados fielmente por Brecht en el diario que empezó a escribir en los Estados Unidos.

Según James K. Lyon (59), Brecht admitió toda su vida " laxity in matters of intellectual property" y sin embargo, se queja y denuncia en su Diario la apropiación indebida de sus ideas, cuando después de trabajar en un guión durante dos meses con el productor Paul Czinner, éste decide venderle un argumento parecido omitiendo algunas de las ideas de Brecht, por \$35.000 a un amigo, también exiliado, de Billy Wilder para que éste hiciera una película. Esto llena de amargura a Brecht y le hace escribir el poema "Die Schande", inspirado en el poema suyo de los años treinta "Der Dieb schreit: ich bin bestohlen".

Cook (60) Billy Wilder ignoraba todo esto, según declaró públicamente y añade Cook que el hecho de que todo esté reflejado tan puntualmente por Brecht en su diario no significa que estuviera ajustado a la realidad sino que, según él, Brecht escribía su diario para que le leyeran y desde que llegó a los Estados Unidos se dedicó a recoger las injusticias cometidas contra él y erigirse así en la víctima de la industria capitalista del cine americano.

Para Ben Brewster (61), este asunto es una historia de incompatibilidades entre el poeta y la industria, entre el arte y el comercio. Aquí Brecht, tentado por el dinero, según este autor y por la esperanza de triunfar en un medio nuevo sucumbe ante los magnates de Hollywood y su trabajo es "confiscated and distorted beyond recognition".

El día 28 de mayo de 1942 el Diario de Brecht registra la siguiente entrada (62):

"With Lang on the beach thinking about a hostage film (on the occasion of Heydrich's execution in Prague)

Efectivamente, el New York Times de ese día traía la siguiente noticia en primera plana, *HEYDRICH OF GESTAPO HURT; BIG REWARD UP FOR ASSAILANT* firmada por Daniel T. Brigham en crónica telefónica desde Berna (Suiza) (véase apéndice num. 3).

En ella se narra el atentado que había tenido lugar el día anterior contra el diputado jefe de la Gestapo en Checoslovaquia Heydrich, en el que explotó una bomba, que estaba puesta en el coche o que fue lanzada a su paso en la carretera de Praga a Berlín, resultando herido de gravedad. Inmediatamente el jefe de la Gestapo, Heinrich Himmler se desplazó hasta Praga para averiguar lo ocurrido. Se ofrece el equivalente a 235.000 dólares (de 1942) para aquella persona que ofrezca información que conduzca a la detención de los acusados, se establece el toque de queda en la ciudad y se impone el estado de sitio. Se inicia una búsqueda casa por casa, deteniendo ciudadanos con documentación irregular y por decreto se instaure que "cualquier persona que dé asilo a los autores del ataque o aquellos que supieran quienes han sido los autores y no los denuncien serán fusilados junto con toda su familia" (63).

En esa misma edición del periódico, en la página 2 hay otra noticia fechada en Londres el día 27 de mayo en la que las autoridades checas en el exilio manifiestan su preocupación de que el atentado se traduzca en ejecuciones en masa de gente inocente a una escala sin precedentes en la guerra. Efectivamente, ya en el New York Times del 15 de abril, antes del atentado, se daba la noticia desde Estocolmo de que trece austriacos habían sido condenados a muerte por actividades dirigidas contra la seguridad del Reich y que otro austriaco había sido sentenciado a muerte por escuchar una radio extranjera.

Así pues Bertolt Brecht y Fritz Lang a la vista de esta noticia inician el proyecto de lo que más tarde sería la segunda película anti-fascista dirigida por Fritz Lang y titulada *Hangmen also die!* que Brecht comienza con mucha ilusión y esperanza, según le escribe Brecht a Karl Korsch desde Santa Mónica en octubre de 1942, sobre todo por colaborar con Fritz Lang y en ella le dice textualmente (64):

"I don't know how it will turn out on the screen, but the script at least is nothing to be ashamed of"

Pero, ya desde el principio, el enfoque que tenía cada uno de ellos sobre la película era radicalmente diferente. El propósito de Lang era hacer un claro alegato anti-nazi sobre las consecuencias del atentado de Heydrich, en el que se mostrara con claridad al público norteamericano la brutalidad de los nazis, la toma de rehenes inocentes y los fusilamientos en masa de los civiles, todo ello, arropado por el estilo de una película de acción. Esta fue la idea que Lang ofreció a Brecht para colaborar en su película (65). Brecht, por el contrario, quería hacer un drama épico con coros y escenas de masas con tres historias entrelazadas, la de un asesino, una chica a cuyo padre cogen como rehén y la historia de un delator que va a ser ajusticiado por todos los ciudadanos. Brecht también discrepaba de Lang en el título, pues propuso varios

nombres: "Silent city", "Never Surrender" y "Trust the People", ninguno de los cuales fue aceptado.

Entre el 28 de mayo de 1942 y el 24 de junio de 1943 Brecht citó al menos veintidos veces en su diario su colaboración con Fritz Lang, según afirma Lotte Eisner (66), quien recoge en su libro estas citas relatando su colaboración a la película *Hangman also die!*.

Brecht es francamente optimista con respecto a la historia en alemán de unas quince páginas que están esbozando entre Lang y él, según refleja en su Diario entre el 28 de mayo y el 27 de junio. Además el productor Arnold Presburger, con el que Lang ha contactado para que les produzca la película, parece muy interesado en el proyecto y también ve muy positiva la colaboración de Brecht, no sólo porque le considera un gran escritor, sino por su gran conocimiento de la lucha política clandestina en Europa.

En la entrada del diario del 5 de julio, Brecht escribe que mientras él dicta a la secretaria en el jardín teniendo como horizonte la playa maravillosa, puede oír los gritos y las discusiones de Fritz Lang con los financieros de la película.

Pero ya el 27 de julio redacta desilusionado su gran desacuerdo con el planteamiento del argumento. Critica a Lang por estar elaborando una historia en la que son los burgueses, la clase media y no el pueblo los que están haciendo la rebelión. Según Lyon (67), Hans Viertel, hijo de unos amigos de Brecht, Lang y éste hicieron un borrador en alemán de unas cien hojas que tradujeron al inglés con la ayuda de tres secretarías proporcionadas por Lang. Este manuscrito fue lo que le vendieron a Pressburger y esto, según Viertel, fue la base del guión. Fritz Lang, según Lyon, niega

esta versión, pero admite que existía un manuscrito cuando aparece el guionista germano americano John Wexley en escena. Es contratado por Fritz Lang con la aprobación de Brecht, según cuenta Lang en su entrevista con Bogdanovich (68) al relatar que él y Brecht habían terminado el esbozo exacto del guión, pero como Brecht no sabía inglés decidieron contratar a alguien próximo ideológicamente a Brecht. Según Cook esta elección de Lang no fue hecha sólo para ayudar a Brecht, sino que también era para poder controlar a éste y que no cambiara las ideas de Lang en la película. Wexley, por su parte, mantiene que al ser contratado, Brecht y Lang no habían escrito más de una página de notas emborronadas (69).

Brecht desconfiaba de Wexley y le molestaba profundamente su elevado sueldo y sus métodos de trabajo. Wexley dictaba en inglés a la secretaria lo que Brecht le dictaba a él en alemán, escribiéndolo todo en hojas en cuyo encabezamiento figuraba el nombre de Wexley y cuya posesión no permitía a Brecht, según afirma éste en su diario. Es evidente que Wexley, buen conocedor de los métodos de Hollywood, se estaba guardando desde el principio todo el material escrito existente en caso de reclamación de créditos, hecho importantísimo para posibles futuros trabajos. Pero Brecht aún seguía pensando que el hecho de compartir una misma ideología les hacía establecer unos lazos que les haría coincidir en el tratamiento de la historia y el guión. Casi convenció a Wexley de que la película sería no lo que Lang había deseado que fuera, una historia anti-nazi de acción, sino una historia en tonos épicos de la resistencia de un pueblo, y así lo refleja en su diario el día 5 de agosto cuando cuenta que ha llegado a un acuerdo con Wexley para escribir en su casa (debido a que el toque de queda le obliga a no poder salir de su domicilio a partir de las ocho de la noche al ser considerado un enemigo extranjero) lo que consideraba un argumento ideal al margen de las ideas de Lang. Pero Wexley se lo comunica a Lang y éste le recuerda que están rodando una película en Hollywood en la que no tiene cabida una escena de masas brechtiana.

"Vd. ya sabe que yo admiro a Brecht mucho, muchísimo, pero en cine yo tenía más experiencia y sabía mejor lo que el público norteamericano podía tragar" (70)

Durante todo el mes de agosto de 1942 Lang se sentó con ambos escritores y aquí comenzaron las disputas de Lang y Brecht y en las que Wexley dice que actuó de mediador.

Brecht se queja de que su retribución económica es inferior a la de Wexley y no percibe el bono de fines de semana que éste recibe. El día 5 de Octubre escribe en su diario que Lang le ha conseguido el mismo bono que a Wexley.

El enfrentamiento final tiene lugar según el diario de Brecht el 16 de octubre. El productor Pressburger decide adelantar en tres semanas la fecha del rodaje y aunque el guión estaba terminado, Lang se ve obligado a reducir el excesivo número de páginas de que constaba el guión. Contrata otro guionista especialista en ello y quita cien páginas de las 280 originales. Evidentemente desaparecen las escenas de masas, entre ellas la escena de los rehenes en la que el Profesor Novotny juega al ajedrez con el poeta Nezval y un obrero lee la letra de una canción que ha escrito titulada *Frère Patriote* (71).

Brecht se desentiende de la película y no controla la situación pues ya se ha involucrado en un nuevo proyecto con Lion Feuchtwanger y sólo acude al estudio muy de vez en cuando. Está desilusionado con el resultado de su colaboración en la película, aunque admira la labor artística de Lang en la dirección de la película. Brecht no tiene buena opinión de ella porque Lang no le dejó las manos libres para hacer lo que el quería y no concebía que ante sus propuestas de hacer una película épico-didáctica la respuesta imperturbable de Lang fuera "El público no acepta eso".

Wexley por su parte cuenta su versión de los hechos en la entrevista mantenido con Cook (72) y en ella se erige como mediador de ambos concretamente en la discusión del uso en la película de las escenas de los panfletos con la tortuga incitando al pueblo checo a ralentizar la producción en las fábricas. Lang tenía miedo de politizar en exceso la película y de que fuera acusado de comunista, pues al fin y al cabo, la resistencia checa estaba compuesta por una mayoría de líderes comunistas.

Asimismo, según Lotte Eisner (73), Wexley que pertenecía al Partido Comunista opinaba que la postura ideológica de Lang no era de extrema izquierda, aunque miraba a la izquierda con simpatía.

En efecto, Cook continúa, sin duda esa fue una de las razones por las que en 1967 comunicaron a Lang que había sido puesto en una especie de "Lista gris" por su apoyo a Henry Wallace en las elecciones de 1948 (véase epígrafe 5.4 p. 290). Por su parte, Wexley, autor de la obra "The last mile" contra la pena de muerte, fue puesto en la lista negra por su pertenencia al Partido Comunista.

También fue Fritz Lang muy cuidadoso en no tocar temas raciales ni semitas en la película y seguir escrupulosamente las normas de Hollywood referentes a estos temas, por lo que rechazó las escenas del guión en las que los judíos checos llevaban la estrella de David en el brazo o escenas en las que dirigentes nazis maltrataban judíos de la Resistencia. Lang trató siempre de respetar las reglas "no escritas" de Hollywood. Así pues también evitó siempre rozar determinados temas políticos que los Estudios de cine pudieran considerar subversivos o comunistas. A pesar de ello, se comprometió en la lucha antifascista con esta película, de tal forma que los grandes magnates llegaron a inquietarse con ella, pues cuando Bertolt Brecht fue llamado

a declarar como testigo delante del Comité de Actividades Anti-Americanas, el Tribunal le hizo dos preguntas específicas entre otras, una sobre la película de *Hangmen also die!* y otra sobre la adaptación que hizo de *La Madre* de Gorki. Con respecto a la película les inquietaba la amistad de Brecht con Hanns Eisler, autor de la música de ésta y de conocidas ideas de izquierda, como se puede ver en el diálogo de uno de los componentes del Tribunal, Mr. Stripling con Brecht en el juicio (74). Más tarde, Eisler es acusado de crear el poema *About killing* en 1929, de ponerle música e incluirlo en la película *Hangmen also die!* (75).

El propio Lang en la entrevista con Bogdanovich (76) relata las dificultades que tuvo con Joe Breen, de la Oficina Hays. Estuvo todo un día discutiendo hasta que Breen reconoció que era una película anti-nazi, pero "va contra todos mis principios; es una glorificación de una mentira, pero no puedo prohibirla".

A pesar de ello, Hays hace unas declaraciones en el New York Times el 16 de abril de 1943 con motivo de su vigésimo segunda reelección como presidente del MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America) en las que alaba el papel que jugaron las películas en la guerra y considera "indispensable" la libertad de expresión, tanto en el cine como en la prensa, lo cual no quería decir que el Production Code adoptado por la industria del cine en 1930 como medida autorreguladora debiera ser modificado o abreviado, ya que la guerra no es ninguna excusa para la relajación de las costumbres.

Brecht y Lang tenían el mismo agente artístico, Sam Jaffe, y, según Wexley, éste le preguntó si iba a considerar la posibilidad de que figurara Brecht como autor del guión. La respuesta de Wexley fue clara: él era el autor del guión y por tanto se llevaba los créditos correspondientes, compartiendo Brecht y Lang la autoría de la

historia. Wexley comunicó esta decisión a Brecht y luego a Lang. La reacción de Brecht fue de acudir a los tribunales y aunque Lang y Eisler, autor de la música, testificaron a su favor, Wexley presentó todo el material del guión escrito en hojas con su nombre en la cabecera. Así Wexley recibió el crédito por el guión en solitario, ya que el Tribunal consideró que Wexley era un escritor norteamericano que iba a seguir trabajando en el país, para lo cual la obtención de uno de esos créditos era importantísimo, mientras que para Brecht era indiferente, según ellos, pues pensaba volverse a Alemania.

Sin embargo, Brecht en su diario hace una acusación contundente contra Lang el 20 de enero de 1943 cuando afirma que "The sight of the intellectual deformation makes me physically sick" y acusa a Pressburger y a Fritz Lang de que fueron ellos los que no quisieron darle los créditos por su trabajo en el guión.

Pese a todo, el dinero percibido por la colaboración de Brecht en *Hangmen also die!* permitió a éste la libertad económica suficiente para escribir tres otras más, *Las visiones de Simone Machard*, *La Duquesa de Malfi* y *Schweyk*, según confirma él mismo en su diario en la entrada del 24 de junio. Asimismo, cuando mejora su situación financiera renuncia a la ayuda económica que hasta ese momento había recibido del European Film Fund y empieza él a colaborar económicamente para ayudar al escritor también refugiado Alfred Doeblin. Brecht no menciona esto en su diario, pero se sabe porque Doeblin se lo contó por carta a un amigo.

A pesar de que en la versión final de la película tuvieron que cortar la mayoría de las escenas escritas por Brecht, que según Méndez Leite (77) era un 90% de Brecht y un 10% de Wexley, está claro que muchísimas ideas del film son claramente brechtianas: las escenas en las que el tirano Heydrich se dirige en alemán a los empresarios checos con frases como "This sabotage that stinks to high heaven" "drastic

measures" en las que se pueden escuchar "los tonos de la voz metálica de Brecht"(78) y les anuncia que la producción de la fábrica estará bajo el control de la Gestapo. A esta escena se refiere Brecht en su diario como un "retrato inteligente del tirano moderno". Asimismo es suya la letra de la canción *Song of Freedom*, música de Hanns Eisler, cantada por los rehenes a la espera de ser ejecutados (79). También lo es la escena de la toma #65 en la que el profesor Novotny se dirige a su hija y le habla de la necesidad de silencio en temas políticos, por temor a delaciones a la Gestapo.

Fritz Lang insiste también en que Brecht escribió todas las escenas de los refugiados en el campo de concentración, así como la escena en que el Profesor Novotny dicta una carta a su hija Mascha para que la memorice y sirva de testamento a su hijo Beda y a generaciones futuras. Incluso los nombres de los personajes muestran la inspiración de Brecht, el nombre supuesto que toma el Dr. Svoboda es el de Karel Banek, tomado de la novela de Jaroslav Hasek *Las aventuras del valeroso soldado Schweyk* que Brecht ayudó a poner en escena entre 1927 y 1928.

Para Lotte Eisner son también indiscutiblemente brechtianos los coros de voces expresionistas de los espectadores que suben de tono cuando el asesino Svoboda ha buscado refugio en el cine

"Heydrich...shot the Reichsprotektor!

Heydrich... HEYDRICH!!

Por otra parte es interesante destacar que Brecht tenía más costumbre de escribir para el teatro que para el cine y aunque en ambos medios los actores hablan entre ellos y el público les escucha, sin embargo hay diferencias fundamentales. En una obra de teatro los personajes le cuentan al público lo que el autor quiere que el público sepa. En cine, el director permite que el público vea lo que pasa y entonces el diálogo se

transforma en algo secundario, en un soporte de lo visual. Así pues una obra de teatro, suele tener más diálogo que un guión de cine y ésta es una de las características de esta película, tener un guión muy largo, lo que probablemente también es el resultado de la influencia de Brecht en la película.

Las opiniones de Lang a la prensa sobre este asunto son recogidas por Lotte Eisner (80) y en ellas puntualiza lo siguiente:

- 1) Reitera sus razones para elegir actores americanos que representen a los personajes checos y actores europeos para los personajes nazis, de forma que la película sea más creíble y que el público norteamericano se identifique con la resistencia contra los nazis. Esto fue ya un gran motivo de discusión con Brecht, quien quería que el papel de vendedora callejera lo hiciera su esposa Helen Wiegel quien no hablaba inglés.
- 2) Aprobó en su momento la idea de Brecht de rodar las escenas de rehenes de forma tal que luego se pudieran sacar de la película y hacer con ellas un documental para ser usado después de la guerra.
- 3) Se reitera en sus razones de acortamiento del guión apremiado por el productor. A su juicio, la única forma de no romper el hilo de la historia era cortar las escenas de masas.
- 4) Nunca hubo diferencias de opinión sobre el contenido de la película, ya que habían trabajado juntos las líneas maestras.
- 5) Nunca percibió el deseo de Wexley de reclamar la autoría del guión para él mismo. Esto era totalmente absurdo, pues muchísimas escenas llevan el sello de Brecht.

Así pues fue algo natural el defender la reclamación de Brecht delante del Tribunal de Arbitrio del Screen Writer's Guild. De hecho, Lang cedió sus propios derechos como autor de la idea e historia original con objeto de que se le diera a Brecht este crédito, después del fallo irreversible del jurado a favor de Wexley.

6) La razón por la que el film no se pudo llamar conforme a los deseos de Brecht, "Never surrender" fue que durante el rodaje se publicó un libro con el mismo título. Así pues, la productora abrió un concurso entre el personal para encontrar un título para la película y ganó una secretaria que acertó con el de *Hangmen also die!*.

La película está basada en el atentado contra Reinhard Heydrich, Protector nazi de Checoslovaquia. En ella es asesinado por un tal Dr. Franz Svoboda, a quien ocultan y protegen Mascha Novotny y su padre, el Profesor Novotny. Como venganza los nazis empiezan a coger rehenes y se llevan al padre de Mascha. Mientras tanto se descubre que Czaka, un industrial cervecero que trabaja para la Resistencia, es un informador de los nazis. Para vengarse de él y salvar las vidas de los rehenes inocentes, la Resistencia junto con todos los ciudadanos de Praga montan una confabulación para hacer creer a los nazis que el autor del magnicidio ha sido él. Es arrestado y los nazis se dan cuenta del engaño, pero para no perder su autoridad lo fusilan, salvándose así el verdadero autor del atentado (véase apéndice num. 4).

A pesar de que, como hemos indicado antes, hay escenas en las que hay demasiado diálogo sacrificando lo visual (para Robert A. Armour (81) es la película de Lang con mayor predominio de la palabra), el director tiene oportunidad de demostrar su maestría con la cámara. Así pues, la película se abre con unos planos del castillo Hradzin acompañados de música suave. Repentinamente la cámara corta ese plano y nos introduce a un plano del interior del hall decorado con una enorme águila nazi y un

retrato de Hitler presidiendo. La música ya no es agradable sino dura y áspera. En este decorado, entra el Reichsprotektor y comienza a humillar de acción y de palabra a los ciudadanos checos.

"como los obreros checos pertenecen a una raza inferior, no hace falta pagarles más"(82).

Lang asocia al pueblo checo con los maravillosos edificios de Praga, con los diversos relojes, algunos con figuras que se mueven (la muerte) y otro incluso con los números en hebreo, el reloj de sonería con el himno de Wenceslao I, el Cafe Max de gran sabor europeo donde se refugia Svoboda, la casa del Profesor Novotny, decorada elegantemente con cuadros y obras de arte, todo con gran tradición y raigambre europea. Todo ello contrastado con la frialdad nazi, con la escena del funeral de Heydrich en la que Lang utiliza su estilización geométrica de líneas rectas, sombras y luces, blanco y negro.

Con respecto a los personajes, Lang retoma el personaje del Dr. Mabuse que en su último Testamento había anunciado un reino milenario y lo hace revivir con los rasgos del "Reichsprotektor" en *Hangmen also die!* (83). Mabuse-Heydrich, así como el resto de los personajes nazis están diseñados como arquetipos, como marionetas cuyo único fin es el de conservar una invasión impuesta por la fuerza y donde Heydrich quiere ser en su subconsciente el propio Hitler. Quizás por eso los encuadres de este personaje están tomados teniendo el retrato de Hitler detrás.

El asesino de Heydrich, el Dr. Svoboda, es un personaje fantasmal, es alguien a quien no hay que ver, a quien el espectador tiene el privilegio de ver y saber cosas de él gracias al guiño de complicidad que Lang establece con la audiencia. Para Joy Davidman (84), el asesino no es el típico luchador por las libertades, sino un hombre

que se representa a sí mismo, un hombre que sufre, apasionado y valiente, representando así a todos los hombres que luchan por el pueblo. Es un personaje que se duplica, porque como ya hemos visto en el epígrafe 4.2, Lang gusta de los desdoblamientos y aquí el Dr. Svoboda se desdobra en dos, en este caso un compañero cirujano, vestidos iguales, con máscaras de operar y uniformes blancos, que le sustituye en la operación mientras Svoboda realiza el atentado.

El Dr. Svoboda se ve obligado por las circunstancias a no poder revelar a las autoridades nazis que él ha sido el autor del atentado, pues hacerlo significaría matar el embrión de la Resistencia Popular. Es la vida de una persona contra la de muchos rehenes, pero a su vez el salvarse muchos sería la muerte de un símbolo.

Así Lang hace que el espectador americano, humanista, demócrata y liberal se identifique con un héroe positivo; los resistentes se batan contra el nazismo por sus valores, por sus ideales - dignidad, libertad y democracia-. Jean Louis Comolli (85), refiriéndose a *Hangmen also die!* y a *To be or not to be* (1942, Lubitsch) dice que esta identificación referencial funciona en aquellos directores de cine europeos emigrados a Hollywood que han contribuido a proyectar al público norteamericano la imagen ya clásica y autoreferencial de los EEUU como "una colección de fragmentos de la vieja Europa". Así estas películas parecen decirle al público que esto le afecta porque esta lucha es también la suya, es la herencia que recibió de sus antepasados, son sus orígenes y el referente de sus valores.

De esta forma se intenta movilizar al espectador contra la barbarie nazi y para que tome postura. Lang quiere implicar al espectador y le anima para que sienta partícipe del asesinato del detective nazi Gruber colocando la cámara sobre la espalda de

los asesinos, de tal manera que es el espectador el que avanza sobre Grüber para matarle (86).

Los años cuarenta en Hollywood eran de militancia descubierta y un ejemplo lo tenemos no sólo en las películas de Lang, *Man Hunt*, *Hangmen also die!* y *The Ministry of Fear*, sino también en otras de otro tipo, como *El Sargento York* (1941) de Howard Hawks. En éstas y otras películas, Hollywood le recordaba a los americanos su origen europeo, y se les pedía de forma directa que se involucraran en una causa justa. Esto tenía sus razones y entre ellas, la postura un tanto ambigua que inicialmente tomó la sociedad norteamericana frente al nazismo. Podemos citar, entre otros, el caso Chaplin, como hemos visto en el epígrafe 3.4 "Fritz Lang y la censura" y recordar la simpatía que despertaban determinados personajes hitlerianos. Un ejemplo de ello es la película anti-nazi en clave de humor *Once upon a honeymoon* (1942) dirigida por Leo McCarey. En ella un barón nazi es perseguido y finalmente conquistado por una rubia modelo típicamente americana quien sueña emparentar así con la nobleza y el poder. Finalmente es rescatada por el héroe, en este caso Cary Grant, impidiendo también que el barón nazi emigre a los EEUU.

Había que contrarrestar esta cara amable y eficaz del nazismo con otra imagen, había que destruir el falso decorado del que se habían rodeado y mostrar la cara oculta de monstruosidades, engaños y dictaduras frente a los verdaderos valores de libertad, generosidad y humanidad.

Esta identificación ideológica no tendría lugar a no ser que la comunidad checa se presentara dividida ante el tema de los rehenes, pero esta división tenía que desaparecer para no perjudicar los cimientos de la Resistencia y entonces la estratagema

es entregar a los nazis a un falso culpable, al cervecero colaboracionista Czaka, y mostrar así al pueblo y a la Resistencia unidos en un frente común.

El Profesor Novotny es el hombre de la justicia y del valor transcendental. Es el símbolo de los valores eternos, el símbolo de una idea. En ese proceso de identificación del pueblo americano con la Resistencia checa, Lang da un paso más y en la escena en la casa del Profesor en la que es detenido violentamente por la Gestapo delante de sus alumnos, les está explicando en ese preciso momento la *Declaración de Independencia de los EEUU*, lo que lleva al espectador a pensar que los nazis atacan los grandes valores americanos. No es que sea un argumento sutil, pero es efectivo frente a un público que cree que la democracia americana es un modelo para todos y que los héroes checos se inspiran directamente en ella.

La hija del Profesor Novotny, Mascha, es una figura inestable desde el punto de vista emocional que no puede dar rienda suelta a sus deseos. Es un personaje contenido y representa la típica heroína de Lang presa de un destino fatal que le hace vacilar sin poder elegir entre la mentira y la verdad, entre su conciencia y su deber, entre su novio (personaje nulo, siempre arrastrado por los acontecimientos) y Svoboda, interpretado por un actor inexpresivo, como le gustaba a Lang. Mascha hace varios intentos de decir la verdad, a su padre, que no la quiere oír, incluso se va voluntariamente al cuartel general de la Gestapo para hacer una confesión, pero tampoco allí podrá decir la verdad, siguiendo la lógica de Lang de que uno no traiciona cuando quiere hacerlo, sino cuando no quiere (87). Por tercera vez intenta decir la verdad a su novio, pero se ve frenada al ver al detective de la Gestapo Grüber detrás de la puerta y se enreda en una nueva mentira. La primera mentira es anodina aparentemente, y en cierto modo "positiva", es un acto de solidaridad y resistencia frente al invasor. Esta

mentira pide la simpatía del espectador así como un guiño de complicidad, pero a la vez da origen a otras mentiras más opresoras.

El detective Gruber es un inspector de la Gestapo. Con este personaje Lang ha querido reflejar lo que para él era más peligroso aún que los nazis: el funcionario prusiano al servicio del poder, que no mantiene los ritos, no saluda al estilo nazi como un autómata y que no hace del nazismo una profesión. Para Joy Davidman (88) el detective Gruber es corrupto -admite ser comprado- e insensible con las mujeres pero muy consciente y responsable en su trabajo. Quiere ser y es eficaz. Para Davidman representa a todos aquellos que aceptan pasivamente el fascismo, aquellos que esperan salvaguardar sus vidas privadas mediante la obediencia ciega.

Gruber es un personaje ya familiar en el cine de Lang pues es una repetición del Inspector Lohman de *M* y *El último Testamento del Dr. Mabuse*; es un hombre grueso, calvo y de apariencia bonachona que va siempre con su sombrero hongo. El inspector Gruber quiere saber la verdad de lo ocurrido y para Lang, la verdad es lo que mata, lo que condena a muerte, lo representa en *Fury*, *You only live twice*, *Beyond a reasonable doubt*. En el caso del detective Grüber no va a ser una excepción: Cuando descubre la verdad, ésta le mata.

Es un personaje que no está representado como un nazi estúpido ni un incompetente y que, sistemáticamente, va descubriendo las pistas falsas. El espectador le acompaña en su investigación, pero Gruber no descubre nada que nosotros no sepamos de antemano.

Lang carga las tintas en dos de los jefes de la Gestapo, uno de ellos, el que tortura a la vendedora callejera, quien tiene la desagradable costumbre de hacer

crujir sus nudillos con un ruido macabro. Como ya hemos visto en *Man Hunt*, Lang rehuye siempre el mostrar directamente escenas de tortura, siempre se adivinan a través de puertas cerradas, o dejando oír los ruidos, dejando siempre libre la imaginación del espectador. Según el propio Lang, este personaje era en parte retrato de un profesor muy sádico que tuvo en su infancia. Hablando de otro oficial de la Gestapo de mayor graduación, que mientras escucha las peticiones angustiosas de la gente se revienta un grano, dice que

"quería mostrar que el oficial nazi depravado tiene sífilis y que le importa un comino lo que está haciendo en presencia de aquella mujer, porque probablemente es un homosexual" (89).

El personaje de Heydrich, el "Reichsprotector" logra condensar en una sola escena el odio sobre su rostro y su cuerpo. Según Comolli la figura de Heydrich, su cuerpo, su voz, sus ojos llevan consigo la muerte, la castración, la anormalidad, la ambigüedad sexual

"Un corps sans sexe et sans âge, homme-femme-enfant: mais par là, comme par le fait déjà de sa maîtrise un corps érotique"(90).

y sigue Comolli diciendo que este es uno de los primeros ejemplos si no el prototipo de esa erotización del cuerpo nazi que el cine europeo, y sobre todo el cine italiano, explotará masivamente en los años setenta: *La caída de los dioses* (1969) de Luchino Visconti y *Portero de noche* (1974) de Liliana Cavani. En este comentario sobre la ambigüedad sexual y sadismo de Heydrich coincide Joy Davidman en su artículo en *New Masses*.

Comolli en su importante artículo (91) hace un paralelismo entre *Hangman also die!* y *To be or not to Be* (Lubitsch, 1942) y definen a *Hangmen also die!* como un film anti-nazi en el que se ve la rudeza de la mano de Bertolt Brecht, reflejado

en sus impresiones de su Diario de trabajo, en el que se observa, hasta qué extremo Lang no quería saber nada de las ideas de Brecht y en el que Brecht malinterpretó el trabajo de Lang. La película de Lubitsch le parece demasiado maliciosa, demasiado inteligente y poco escrupulosa y establece unos curiosos paralelismos entre las dos películas. Los lugares de acción son Checoslovaquia y Polonia, dos países vecinos de la Europa Central y que vistos desde Hollywood son dos naciones democráticas que van a ser presa del apetito nazi. Son dos países de culturas muy antiguas con un panorama común: la opresión nazi y la Resistencia. Ambas películas están rodadas el mismo año por dos directores alemanes, uno, Lubitsch que se fue de Alemania tentado por Hollywood y el otro, Fritz Lang, que tuvo que escapar de Hitler. Ambos toman a Alemania como referente perdido, ambas utilizan los mismos argumentos para enfrentarse al poder y a la opresión nazi: una maquinación frente a la máquina nazi, con una Resistencia que no puede resistir más que con estratagemas, con subterfugios, con trampas (92).

En la entrevista de Lang con Eibel (93) Lang responde a la aseveración que hacen algunos críticos de la importancia de las peripecias de la acción en detrimento del análisis psicológico, diciendo que eso es absolutamente deliberado y conforme a la idea que tenía Brecht, quien quería dos bandos entre los personajes, los checos y los nazis, y que a estos últimos no les suponía ningún refinamiento psicológico porque no los merecen. No querían hacer análisis de personajes, sino que los esquematizaron: de un lado los que resisten, están organizados y aspiran a la libertad, pero que aún no han encontrado o elegido el medio de acción, y de otro el colaboracionista, el verdadero enemigo del pueblo, el cervecero Czaka, a quien sólo le interesa el dinero que pueda ganar con los nazis. Para Lang la psicología no está en el discurso, sino en el movimiento, en la acción, en los pequeños detalles, como por ejemplo, la falsa marca de labios en la cara de Svoboda. Finalmente en la entrevista Lang menciona que quiso

mostrar de qué forma se puede luchar contra los nazis y que lo que vale es el espíritu del film.

El comportamiento de la masa en *Fury* es radicalmente diferente de en *Hangmen also die!* pues en ésta no es una masa descontrolada ni actúa perversamente, sus miembros están diseminados, y salvo en un par de ocasiones en que se nos muestran cinco o seis miembros de la resistencia en una reunión para demostrar que hay un equipo y que trabajan juntos. De otra forma no sería posible poner a todos los testigos de acuerdo para acusar a Czaka. Está claro que todos ellos tienen el mismo objetivo, es un proyecto de grupo y de ahí su valor como propaganda de guerra, aunque también es cierto que cuando se estrenó, no todo el mensaje se tomó seriamente y hoy en día los discursos demasiado sentimentales sobre la rebelión y la libertad no son tan convincentes. Un ejemplo de ello podría ser el discurso que el Profesor Novotny hace aprender de memoria a su hija, ya citado antes, para que lo transmita a las generaciones futuras:

"La libertad no es como uno de esos bienes que se poseen como un sombrero o un trozo de azúcar. La libertad se adquiere luchando por conseguirla. Te acordarás de mí porque encontré la muerte en esta bella batalla"(94).

Muchas interpretaciones se han dado a determinadas escenas de la película. Entre ellas, las más comentadas por casi todos los críticos son, como ha señalado Comolli (95) cuando al principio de la película, el Dr.Svoboda, recién cometido el atentado huye, se mete en un callejón y se cambia la gorra de obrero por un sombrero de burgués, interpretando este acto como un desplazamiento de la Resistencia popular a la Resistencia burguesa de una élite. Humphries por su parte (96) interpreta el suicidio del taxista en el cuartel de la Gestapo como una eliminación del proletariado, dejando el terreno de la Resistencia a las clases medias intelectuales; es decir, el taxista, al saltar

por la ventana, es literalmente desplazado de la pantalla, quedando sólo en ella los valores burgueses y, sigue Humphries, uno al recordar la Historia no tiene más remedio que acordarse de lo felices que se sentían las clases dirigentes y adineradas al hacer un pacto con el nazismo en contra del proletariado. Humphries dice que en la película *Hangman also die!* se afirma y se niega esto a la vez; se afirma haciendo nítidos los lazos de unión entre los nazis y la Resistencia encabezada por los burgueses y lo niega eliminando al proletariado y sustituyéndolo por la burguesía, intentando superar esa negación con llamadas a la resistencia, lo cual para Humphries no constituye más que contradicciones que llevan la duda al ánimo del espectador.

Fritz Lang en "La nuit viennoise" (97) dice que sería un error ver símbolos en todos los objetos que se muestran en las películas. En sus películas los objetos son signos muy concretos, y cita la escena de *Hangman also die!* cuando Svoboda le lleva un ramo de flores a Mascha o cuando el sombrero hongo del Inspector Gruber cae al suelo cuando lo estrangulan. Para él esto no es un símbolo expresionista, es sólo la imagen de un hecho concreto, es, si se quiere, un símbolo de asociación, lo mismo que la acusación definitiva a Czaka va a ser mediante un objeto, el encendedor con las iniciales E.C. (Ernst Czaka) que Lang nos acerca en un primer plano tan habitual en él, para después alejarlo e incluirlo en el contexto narrativo como elemento determinante de la acusación. Asimismo se considera en ese momento muy lejos del Expresionismo, piensa que está pasado de moda y que al llegar a América se tuvo que desembarazar del simbolismo, ya que los americanos se consideran lo suficientemente inteligentes como para comprender las cosas sin necesidad de símbolos.

Jensen resalta el talento de Lang (98) en la composición de encuadres y en los travellings, como el de la escena después que Gruber ha salido por la noche con el novio de Mascha para tomar unas copas. Enfocando primero a una mesa llena de

botellas vacías de cerveza, la cámara se mueve hacia la izquierda y nos muestra a Gruber dormido en un sofá. Es un gran bebedor de cerveza, pues como él dice, beber cerveza es propio de la clase trabajadora, del pueblo, mientras que beber vino es cosa de la burguesía. Moviéndose de nuevo hacia la izquierda, la cámara se para delante de la puerta del dormitorio y todavía podemos ver a Gruber a la derecha, durmiendo mientras que las dos prostitutas entran en campo a través de la puerta y por medio de su conversación nos enteramos de lo que había pasado la noche antes. Así Lang nos revela los detalles sin necesidad de recurrir a un único plano de situación de toda la habitación.

Para Marc C. Bernard (99), el director de fotografía James Wong Howe despliega su enorme talento como director de fotografía de *Hangmen also die!*. Wong también colaboró en otras importantes películas como *Objetivo Birmania* (1945) de Raoul Walsh. Desde su llegada a Alemania, Lang contó con valiosos profesionales de la fotografía, como Charles Lang Jr. y Arthur Miller, entre otros, pero según Bernard la superioridad de Wong determina directamente una mejor expresión de las intenciones de Lang en la película. Así pues en *Hangmen also die!* la luz entra a formar parte del conjunto, a ser un refuerzo, a ser un todo con el escenario.

Fritz Lang en su artículo "Happily ever after" (100) se pregunta cuál es la responsabilidad de los directores de cine para con su tiempo. Como ya vimos en el capítulo dedicado a la película *Fury*, Fritz Lang odiaba los "finales felices" al estilo de Hollywood y piensa que las historias tradicionales con final feliz es la historia de los problemas resueltos por un héroe invencible que consigue con facilidad pasmosa todo lo que anhela. Es la historia del bien contra el mal sin posibilidad de duda de quién vencerá. Y sigue diciendo que una audiencia europea no aceptaría una película en la que un héroe tipo "superman" triunfara tan fácilmente sobre las fuerzas del fascismo. Y pone como ejemplo a la película *Hangmen also die!*, que pensó y dirigió fundamentalmente

para el público norteamericano quien no sabía nada de la naturaleza del fascismo, y finalizó la película con el profesor anti-fascista yendo a la muerte junto con otros rehenes checos. Lang no quería decirles a los norteamericanos que el Fascismo se derrumbaría al primer golpe de la Resistencia, pero tampoco que consideraran a *Hangmen also die!* como una tragedia de la negación o de la desesperanza, pues la película muestra al hombre triunfante en sí mismo, conservando su propio sentido de la dignidad y saliendo de los problemas mediante el valor y el sacrificio.

"Este no es el hombre víctima del destino o el hombre que muere por nada"

Y concluye afirmando que la mayor responsabilidad de los directores de cine es reflejar su época y si el pueblo está esperanzado en el futuro, el director de cine también debe creer en él y si el pueblo está buscando los caminos para conseguir ese futuro, es el director de cine el que debe marcarlos.

La película *Hangmen also die!* intenta demostrar la fuerza del pueblo contra los tiranos - Fuenteovejuna - pero Fritz Lang no lo plantea al estilo que le hubiera gustado a Bertolt Brecht, revolucionario y anti-burgués sino que -como una innovación a sus planteamientos usuales- en esta película no es la lucha de un individuo, sino la representación de un acto revolucionario, político e ideológico que consigue la complicidad de toda una ciudad, de todo un pueblo, contra los verdugos. Así pues Lang, como hemos visto antes, es consecuente con su pensamiento de que el director de cine tiene que reflejar su época y dirige *Hangmen also die!* como testimonio de su lucha anti-fascista, pero rehusa estar al servicio de una ideología (101). Así esta película no se limita a ser la ilustración de la resistencia de un pueblo oprimido y va más allá de los conceptos abstractos de libertad y tiranía para mostrarnos hechos concretos de la lucha,

siendo probablemente de las primeras películas basadas en un hecho histórico que en forma de oleadas sucesivas une con éxito primero al individuo y luego al pueblo en la lucha social contra la tiranía. Para Lang la desideologización del pueblo favorecería la pasividad política en momentos en los que se impone la lucha decidida en contra de la tiranía, pero lo que Lang nunca nos dice es si esa lucha es en favor de la democracia. Ese compromiso sería pues una obligación moral que trascendería el alineamiento partidario clásico entre izquierdas y derechas.

El 16 de abril de 1943 el crítico de cine del New York Times comenta la película *Hangmen also die!* estrenada en el cine Capitol de Nueva York y dice de ella que Fritz Lang ha retornado al estilo melodramático con una de sus mejores películas. El director ha construido una buena película de forma paciente, cuidando cada pequeño detalle y enlazando unas escenas con otras de forma perfecta. Quizás la película es para el crítico demasiado larga y en el melodrama hay pasajes de auténtico suspense, como es el de la acumulación de cargos contra el traidor Czaka. No le convence el guión de Wexley, pues su postura le parece poco convincente desde el punto de vista patriótico y sus razonamientos son débiles y dubitativos.

Los actores, según el crítico, no son especialmente brillantes, salvo en el caso de Alexander Granach (Gruber) de quien dice que recrea un personaje real, no un cliché. El Dr. Svoboda (Brian Donlevy) es un hombre de motivaciones vacilantes que no dá la talla y a Mascha (Anna Lee), en un papel fundamental, le falta totalmente la comprensión emocional del conflicto de una persona que ampara a un hombre indirectamente responsable de la muerte de su padre. Acaba la crítica diciendo que *Hangman also die!* no es el alto tributo al valor que debería haber sido, pero revela a Lang como un maestro del suspense.

Joy Davidman, por el contrario (102) no está de acuerdo con la opinión de que esta película es un melodrama, olvidando que en el melodrama no se describe la violencia per se, sino la inclusión de la violencia sin motivo en situaciones que intrínsecamente no tienen conflicto. Por ejemplo, dice Davidman, si Svoboda y la chica se hubieran enamorado habría sido un añadido melodramático a la historia, a la mejor manera de Hollywood.

En otra entrevista recogida por Eibel y hecha por Mary Morris a Fritz Lang (103), Lang comenta algo que parece inquietante, hablando de *Hangen also die!* y dice que el film no fue un éxito pues la guerra era algo demasiado próximo para que lo fuera. Comenta que lo ha vuelto a ver y que el final en el que se dice "esto no es el fin" le pareció profético, pues los mismos sucesos existían en aquel momento aunque los invasores venían de otro lado. Es importante constatar que la duración original de la película es de 140 minutos. En algunas versiones, entre ellas la que se ha visualizado para hacer esta Tesis, le faltan los últimos diez minutos, por lo que han desaparecido algunas escenas.

La obra cinematográfica del periodo alemán de Fritz Lang fue respetada y alabada unánimemente por la mayoría de los críticos, pero a partir de 1945 la crítica francesa, considerada la más competente de la época le dió la espalda. Se reprochó a *Hangmen also die!* de faltar a la verdad y de haber sido realizada con un desconcertante *laissez aller*. En este criterio abunda Paul Jensen (104) cuando afirma que *Hangmen also die!* simpatiza con el asesinato original y parece "alegremente inconsciente del enfoque irrealista con que se aborda el grupo de la Resistencia". Así pues la única ventaja práctica de haber asesinado a Hyedrich es una sensación momentánea de haber conseguido justicia-venganza, pero que se va a pagar con las ejecuciones de cientos de artistas e intelectuales que eran ajenos al complot.

Dos posturas, dos bandos de críticos apoyados por revistas de cine diferentes tomaron partido con respecto a Fritz Lang. Los detractores fueron los redactores de la revista francesa de cine *Positif*, que fueron particularmente feroces (105), asegurando por ejemplo que *La gardenia azul* (1953) era floja y rodada con descuido y que en *The big heat* (1953) se hacía una apología de la policía.

Por el contrario, la revista *Les Cahiers du Cinéma* defendió sistemáticamente sus películas, siendo Jean-Luc Godard uno de sus principales valedores. Otros críticos también muy favorables a toda su obra fueron Truffaut y Mendez-Leite, así como su biógrafa oficial Lotte Eisner.

En 1964 Fritz Lang fue redescubierto por la cinefilia francesa. La revista *Image et Son* le dedica un número especial y *Présence du Cinéma* publica un conjunto de textos apasionantes bajo la dirección de Alfred Eibel, ya citado en otros capítulos.

4.4 MINISTRY OF FEAR (1943)

Paul Joannides en su artículo "Aspectos de Fritz Lang", publicado en la revista *Cinema* números 6 y 7, cita como ejemplo típico del movimiento de cámara de Fritz Lang el enfoque de un objeto en un primer plano y su alejamiento progresivo para poner al espectador en situación, como ya hemos visto en el capítulo 3.2. El arranque de la película *Ministry of Fear* (1944) es un ejemplo clarísimo de este típico movimiento de cámara. El primer fotograma es un close-up (primer plano) de un reloj de péndulo que parece avanzar muy lentamente y está a punto de marcar las doce. La cámara se va retirando lentamente hacia atrás para irnos descubriendo poco a poco el rostro de Stephen Neale(interpretado por el actor Ray Milland). Está sentado mirando fijamente al reloj, tenso, en una habitación oscura. Es el amanecer. Sus manos están crispadas y mira al reloj como hipnotizado, como si esperara algo. La puerta se abre y surge del exterior un chorro de luz. Entra un hombre fumando en pipa. Según Stephen Jenkins (106), mediante estas tomas se establece así una conexión, la idea de que la vida de este hombre joven está dominada por algo externo a él. El fotograma del reloj habla por sí solo y su significado está dentro del contexto narrativo. Al mover la cámara hacia atrás, Lang atraviesa el espacio entre esos dos polos, el hombre y el reloj.

En esta escena Lang nos quiere introducir en un mundo donde todo es incierto, y donde a lo largo de la película nada es lo que parece; todo son apariencias, engaños. En esa noche oscura ya estamos mentalizados para que surja algo inesperado, es una atmósfera de miedo e inseguridad que se contagia fácilmente al espectador. El propio Lang en la entrevista que le hace Mary Morris comenta qué significa la cámara y su movimiento. (107)

Stephen Neale, ante la perspectiva de tener que esperar en una estación desierta durante una hora, se fija en un ruido de música y voces alegres no muy lejano. Ya le ha dicho al médico del manicomio del que acaba de salir, que desea mezclarse con la multitud, oír gritos, voces, risas, algo de lo que ha estado privado durante los dos años en los que no era más que un enfermo recluido. El médico, sin embargo, le aconseja evitar futuros problemas con la policía. En la estación de tren oye una algarabía no muy lejana. Es una feria benéfica en la que señoras de clase media intentan que el bazar de caridad organizado por la asociación "Las madres de las naciones libres" sea un éxito. Le invitan a participar en una rifa en la que el premio sería otorgado a aquel concursante que adivinara el peso exacto de una enorme tarta "hecha con huevos de verdad" algo verdaderamente insólito en una época de guerra, y por tanto de racionamientos alimenticios. No acierta, pero le animan a que entre en el stand de la pitonisa, Mrs. Bellane, una mujer regordeta, entrada en años y vestida estrafalariamente con un turbante y joyas orientales. Le lee la mano y le dice que en el pasado él había hecho muy feliz a una mujer. Stephen retira violentamente la mano y exclama

Forget the past, just tell me the future (108)

Sin saberlo, había dicho la contraseña. La pitonisa le mira fijamente y le dice que las instrucciones son que se tiene que llevar la tarta y para ello le dice que el peso exacto son cuatro libras y quince onzas y media. Stephen recoge la tarta entre las felicitaciones de las aparentemente inocentes señoras. Sin embargo, cuando Stephen estaba abandonando el lugar aparece, tarde, en un taxi, un individuo que reclama la tarta. Una de las señoras intenta convencer a Stephen de que el peso exacto no era el suyo, pero éste se niega a devolverla.

Toma el tren hacia Londres y ya sentado en el compartimento esperando la salida del tren oye unos peculiares golpes rítmicos de un bastón. De entre una masa blanca de vapor contrastando con las sombras del andén surge un pasajero ciego que pregunta si hay algún sitio libre. Stephen le invita a un trozo de tarta. Mientras Stephen está ocupado en partir la tarta, el espectador se dá cuenta de que el ciego no es tal y que su trozo de tarta está siendo desmenuzado en vez de comido normalmente. El tren se para en medio del campo por causa de un bombardeo de los nazis, circunstancia que aprovecha el ciego para arrebatarse la tarta y saltar del tren huyendo. Stephen le sigue, pero una bomba de los nazis hace saltar en mil pedazos la casa abandonada en la que se había refugiado el presunto ciego.

Stephen contrata a un detective privado y ambos van a la sede de la organización "Madres de naciones libres" donde todo parece normal e inocente. Allí conoce a dos hermanos refugiados austríacos, Carla y Willi Hilfe. Willi y Stephen van a casa de la pitonisa de la feria, Mrs. Bellane, quien resulta ser una persona diferente de la que le indicó el peso de la tarta. Pese a todo, ella les invita a una sesión de espiritismo que va a tener lugar en su casa y a la que han acudido varios invitados, entre ellos el Sr. Costa, el mismo que reclamó el premio de la tarta y que llegó tarde. Empieza la sesión en un ambiente primero de grandes sombras y luego de total oscuridad, excepto por una pequeña luz que ilumina a la médium. Una voz femenina venida del más allá dice ser la esposa de Stephen a la que éste ayudó por compasión a morir envenenada. A los gritos de Stephen se encienden las luces y yace en el suelo, muerto, el Sr. Costa. Otro invitado, el Dr. Forrester dice que hay que llamar a la policía mientras que una vieja histérica llama asesino a Stephen. Este escapa ayudado por Willi.

Las oficinas del detective Rennit han sido saqueadas y en su huída, Stephen encuentra a Carla. Ambos se refugian en el metro ante el inminente ataque

aéreo y allí él le confiesa su pasado. Al acabar la alarma ambos se dirigen a un posible escondite para Stephen, a la casa y tienda de un librero alemán. Este les pide que lleven una maleta llena de libros a cierta dirección a nombre del Dr. Forrester. Al abrir la maleta en el piso vacío explota una bomba que había en su interior.

Al volver en sí, la policía de Scotland Yard le está interrogando pues le acusan de un asesinato, no del Sr. Costa cuyo cadáver no ha aparecido, sino del detective Rennit. Para que la policía crea su historia, Stephen les lleva a los restos de la casa abandonada destrozada por la bomba que mató al ciego. Allí encuentran una pistola y los restos de la tarta con un microfilm dentro.

La pista del Dr. Forrester les lleva a su sastre Travers quien no es ni más ni menos que el "difunto" Sr. Costa. Este por teléfono informa a alguien de forma sospechosa sobre los detalles de una entrega de un traje. Se excusa un momento y desaparece en una habitación donde se suicida clavándose las tijeras en el pecho. Neale había podido ver el número de teléfono y al otro lado de la línea le contesta Carla. Tanto Stephen como el espectador empiezan a dudar de ella. Seguido por el Dr. Forrester, Stephen va al apartamento de Carla donde Willie y ella parecen haber discutido. Ella acaba de saber que Willie pertenece a la célula nazi y que ha utilizado la asociación "Madres de las naciones libres" como cobertura. Willi intenta disparar sobre ambos sin éxito. Ella se apodera de la pistola y dispara a Willie en su huida a través de la puerta matándole. En una de las hombreras del traje de Willi está la parte del microfilm que complementaba el de la tarta. Son sorprendidos por el Dr. Forrester, quien establece un tiroteo con la policía.

El epílogo muestra a Carla y Stephen felices en su luna de miel a la que sólo le falta el pastel de bodas, pero Stephen dice con un estremecimiento:

"Cake? No, no cake!"

Aunque esta película es una obra menor de Lang, está dirigida en la misma línea de perfeccionismo que *Mabuse* y *Espías* con una lógica rigurosa y con una atmósfera que combina la fantasía con la realidad, con todas las características languianas de ambigüedad entre la culpabilidad y la inocencia y el eterno interrogante de si la Ley establece la Justicia. Varios momentos de la película tienen el sello de Lang, entre ellos podemos destacar la famosa escena del reloj al principio de la película, la escena de las tijeras, en la que el sastre Travers coge unas enormes tijeras de sastre y con aspecto amenazador marca con ellas un teléfono no sabiendo el espectador si en cualquier momento va a atacar al héroe con ellas, y la escena de la bala. Según Lotte Eisner (109) esta escena fue particularmente difícil de rodar pues Lang tenía que hacer el agujero que hace la bala en la puerta exactamente desde el ángulo derecho y sólo esto le llevó hora y media. Además, por las reglas de los sindicatos, ni él podía hacer el agujero ni tampoco nadie del equipo. La puerta entera tuvo que ser llevada al taller y todo el equipo y los actores tuvieron que parar hasta que hicieran el agujero y devolvieran la puerta a su posición normal.

Muchos críticos se han hecho eco de la obsesión que sentía Graham Greene por el cine, hasta tal extremo que muchos se han preguntado si realmente Greene al escribir una novela no lo hacía ya en función de su posible montaje en cine. A este efecto, Karl Patten (110), se plantea el uso novelístico del montaje paralelo como elemento estructural en la novela *The Power and the Glory*. La naturaleza cinematográfica de los escritos de Greene habían sido ya estudiados seis años antes por el crítico alemán Josef Rischik, indicando que hacia 1951 los críticos habían ya demostrado que la técnica de Greene estaba en gran medida influenciada por la técnica cinematográfica (111).

Green hace una distinción entre novelas y lo que él llama "distracciones" (112) y de ello se podría deducir, por ejemplo, que éstas últimas serían más apropiadas para ser llevadas al cine. Esta diferencia sería sustancialmente que sus novelas estén enfocadas principalmente al desarrollo de los personajes, mientras que las "distracciones" estén más orientadas hacia el argumento.

Sin embargo en su novela *El Ministerio del Miedo* publicada en 1943, (113) en la que se basó la película antinazi del mismo nombre dirigida por Fritz Lang, Greene trata en profundidad a la figura central, Arthur Rowe (Stephen Neale en el film interpretado por Ray Milland), a pesar de que Greene clasifica a esta novela como "distracción" más que como novela, aunque también es cierto que el argumento depende fundamentalmente de situaciones de suspense y espionaje. Aún así, Greene desarrolla el personaje principal con extremo cuidado, dotándolo de gran complejidad intelectual. Rowe es un hombre torturado por un sentimiento de culpabilidad, pues ayudó a su mujer, víctima de crueles dolores en situación terminal, a terminar con su vida. Sus motivaciones fueron el amor a su esposa y un sentimiento de piedad compasiva

Pity is a terrible thing. People talk about the passion of love. Pity is the worst passion of all: we *don't* outlive it like sex. (114)

Aunque fué exonerado por los tribunales, los amigos empezaron a esquivarle. Al empezar la narración vemos a Arthur Rowe viviendo solitario y aislado en su piso en Londres en Guilford Street durante los bombardeos de la segunda Guerra Mundial. Rowe no escatima monólogos consigo mismo llenos de preguntas de tipo filosófico y siempre angustiado por los pensamientos del asesinato de su mujer y reflexionando sobre la significación de un simple asesinato en unos tiempos en los que las matanzas en masa son moneda corriente.

La transición entre el Libro I y el libro II es lo más significativo de la novela. Al final del Libro I la narración se interrumpe por la explosión de una bomba. Cuando volvemos a tomar contacto con Arthur Rowe en el Libro II descubrimos que no estamos seguros de su identidad, ya que ha perdido la memoria y se ha transformado en "Un hombre feliz" pues ha olvidado su pasado atormentado. Su nueva personalidad es la de Richard Digby y está en una clínica psiquiátrica dirigida por el Dr. Forrester a quien hemos conocido anteriormente en una sesión de espiritismo. En la clínica hay un enfermo llamado Mr. Johns, el primer personaje de la novela que menciona la frase que da título a la novela:

They formed, you know, a kind of Ministry of Fear (115)

es decir, el método nazi de chantajear a los ciudadanos extranjeros acogidos para traicionar al país. La respuesta inmediata de Rowe es un comentario sobre su propia situación (116).

El Libro II abunda y es fundamental en el desarrollo intelectual del pensamiento de Rowe y esto, junto con la transición de Libro I al II, es muy difícil de recoger en la película. El lector no está seguro de la identidad de Arthur Rowe al pasar al Libro II, pero el espectador no duda y le reconoce enseguida por su aspecto físico. Es un reto muy difícil para un director de cine encontrar un truco cinematográfico equivalente a la estructura literaria que Greene crea en la novela. En la versión de Fritz Lang de esta novela de 1943 se ignora este reto y se altera profundamente la estructura original de la novela, eliminando el Libro II y las escenas de la clínica psiquiátrica. Asimismo, la novela empieza en una feria de caridad mientras la película lo hace en un manicomio. Otro cambio es que Arthur Rowe se lleva la tarta a su apartamento, y

Stephan Neale se la lleva en un tren que va a Londres, al que en el camino bombardean los nazis.

Greene nos cuenta más cosas de la psicología de Rowe que Lang, que también cambia rasgos del personaje femenino de Greene, Anna Hilfe, Carla para Lang. En la novela, ella participa en actividades que se entienden mejor que en la película, aun cuando en ambas ella tiene sentimientos contradictorios y confusos con respecto al personaje central masculino. En la película, Lang la presenta como una atractiva rubia tonta, mientras que en la novela es un personaje físicamente insignificante, pero de una gran fuerza interior. Tampoco Lang mantiene en la película la insinuación de amor incestuoso entre los hermanos Hilfe que hace Greene en la novela.

She said "He used to be sweet to me when I cut my knees. Children always cut their knees... Life is horrible, wicked (117)

Hay otros pequeños detalles cambiados en la película, el jorobado de la novela se transforma en un ciego, dándole así mayor morbo a esa escena de suspense en el tren. Esta escena tiene lugar muy pronto en la película, anticipando de esta forma la escena de la excavación posterior en el cráter de la bomba. Hay también otros cambios de tipo estructural y de situación en el argumento y entre ellos el más importante es el del climax.

La confrontación final entre Rowe y Willi Hilfe en Greene comienza en el compartimento del tren, en presencia de una anciana sorda que no se entera de lo que está sucediendo, y acaba en los servicios de caballeros de la estación. El escenario es el clásico que Green aplica cuando quiere crear una atmósfera desagradable; en su camino hacia los servicios los dos personajes pasan junto a un soldado borracho vomitando entre las piernas, tal y como Greene subraya:

and a drunk soldier sat alone on the waste of platform vomiting between his knees... They were alone with the smell of disinfectant, the greyish basins, the little notices about venereal disease (118).

Es decir, la aventura que él había pensado en cierta medida que fuera una gesta heroica había terminado en el servicio de caballeros entre orines y olor de amoníaco.

Como contraste, en la película de Lang, el protagonista Stephen Neale, que ha perdido la memoria, se enfrenta al nazi Willi Hilfe en una habitación. Willi entrega el microfilm e intenta escapar apagando las luces. Conforme la puerta se va cerrando en la habitación a oscuras, su hermana le dispara a través de la puerta, agujereando ésta y dejando entrar por ella un rayo de luz, doble símbolo, todo se ha aclarado y el bien ha podido sobre el mal. A esto sigue un tiroteo y la policía llega. Algunos críticos se cuestionan la veracidad de esta reacción de Carla de disparar a su hermano sin asomo de vacilación ni duda, pero según dice Gene D. Phillips (119) esta figura de mujer es muy típica de Lang y su comportamiento entra dentro de las coordenadas de sus personajes femeninos. Afirma que en la mayoría de sus films hay un personaje femenino que representa los valores de inocencia e integridad tan ausentes en los ambientes que Lang recrea.

El final feliz de la película con Anna/Carla y Arthur/Stephen en un coche descapotable, sonrientes y enamorados es casi tan forzado como el final de *Fury* del que Lang tantas veces ha renegado (ver capítulo 4.1 *Fury*). Sin embargo, el final de Greene a su novela es ambiguo, dejando un problema por resolver, pues Rowe cree que Ana le ama como hombre sin memoria, sin pasado y no se atreve a decirle que la ha recuperado. Sólo mediante un engaño consigue cimentar su amor. "He was pledging both of them to a lifetime of lies" (120).

Jensen se plantea la duda de si Arthur/Stephen mata por compasión hacia su esposa o por liberarse a sí mismo del dolor de verla sufrir

was it he, not she, who had been unable to bear her pain, because of the extreme pity he felt (121).

En mi opinión Jensen está en lo cierto, pues en realidad lo que quería Arthur/Stephen era que ella dejara de sufrir para dejar de sufrir él también. Lang aquí evita cuidadosamente toda reflexión e introspección sacrificando así la profundidad psicológica del personaje central, frivolizando el tema y dejando el argumento en una simple película de nazis, espías, amor y final feliz. Quizás Lang no quiso entrar en un sutil juego psicológico de introspección, pues así la película no sería muy rentable desde el punto de vista de la taquilla.

Es evidente que la novela planteó problemas literarios en el quión, que Lang no supo resolver y que directores modernos como Bergman o Antonioni habrían resuelto con brillantez.

El propio Fritz Lang nunca estuvo contento con la película ni tampoco le gustaba el reparto de actores que le había impuesto la productora, pues él quería que el papel de Willi Hilfe lo hiciera Tonio Selwart, quien había hecho un papel muy convincente como agente de la Gestapo en *Hangmen also die!*.

En su entrevista con Peter Bogdanovich Lang afirma que como Greene era un autor que le gustaba mucho, aceptó firmar el contrato sin leer el guión y cuando lo leyó no le gustó, pero ya era tarde para hacer cambios sustanciales:

La ví hace poco por TV donde estaba dividida en fragmentos y me quedé dormido (122)

Sería interesante preguntarse cuales fueron las motivaciones de Lang la hacer esta película y porqué se sintió atraído por esta novela de Graham Greene. Gene D. Philips (123) cree que la razón más evidente era el elemento anti-nazi de la historia y el hecho de que el propio Lang hubiera tenido que huir del nazismo. Por otra parte, Lang, desde sus comienzos en el cine mudo hasta sus últimas películas, siempre describe a un héroe rodeado por fuerzas invisibles. En *The Ministry of Fear* tenemos esta situación típicamente languiana del héroe inocente enredado en una situación comprometida a la que le arrastran su Destino y las fuerzas del mal. Un héroe que lucha en solitario contra las fuerzas demoníacas del nazismo pero que, a diferencia de Thorndike en *Man Hunt*, nunca tiene demasiada consciencia del peligro nazi, pues está demasiado preocupado por los misterios que le rodean y no desea más que encontrarse a sí mismo, a pesar de los problemas que le trae su pasado. Es un asesino por amor que cuando deja el hospital psiquiátrico se va a encontrar en un mundo desconcertante, en el mundo de Lang en el que nada es lo que parece, en el que los ciegos ven y los policías se parecen a los nazis - como en *M* - (de hecho, siempre hemos visto al inspector Prentice como alguien amenazante y desconocido). En teoría, una vez que hemos visto que es un policía debería haberse disipado la amenaza, pero no es así, pues en el subconsciente ya que en el subconsciente hemos asociado la imagen de Prentice con la del Dr. Forrester, pues ambos llevan un sombrero hongo y un traje oscuro. También aquí las pitonisas se desdoblan, otra constante de muchos de sus personajes, como ya hemos visto en el epígrafe 4.2 *Man Hunt*.

Lang elige para sus personajes a actores poco expresivos (ver epígrafe 4.2 *Man Hunt*); en este caso, Ray Milland hace su papel de héroe bien parecido, inexpresivo, de trato poco fácil y de reacciones neuróticas y que, contrariamente a lo que

pudiera pensarse, es el personaje más vulnerable de todos. La heroína, Marjorie Reynolds es una rubia que sólo pone su presencia física. Mucho más interesante es el personaje de la segunda pitonisa, Mrs. Bellane, que se encarga del papel de mujer fatal con gran acierto.

Lang siempre se contentó con que sus actores fueran simplemente personas que están en la película y no necesitó que sus actores hicieran actuaciones extraordinarias. Así Brian Donlevy en *Hangmen also die!* hace un papel limitado pero suficiente y Dan Duryea en el doble papel de Travers/Costa tiene momentos de buena actuación. El propio Duryea comenta su relación con Fritz Lang en esta película en unas declaraciones hechas a Mary Morris (124).

Lang explica la acción a través de la forma, del espacio y de la luz, con un montaje perfecto y cuidado al máximo y con un detalle asombroso. Esta conexión de los espacios los resuelve en esta película mediante un sinnúmero de puertas, aproximadamente 35. Estas entradas sirven para conectar diferentes áreas espaciales y las utiliza como metáforas para la acción, están siempre presentes y son tan importantes como los actores. Cuando Arthur/Stephen visita el apartamento de Mrs. Penteel, el nombre de lo que figura en la puerta de entrada es un diseño totalmente surrealista de lo que parece una cara, en la que el ojo es el timbre que, como siempre, nos es mostrado primero desde un primer plano para alejarse y dejar ver el conjunto. Cuando se abre la puerta aparece inesperadamente Mrs. Bellane, otra vez el juego de las ambigüedades, de lo que parece que va a ser, pero que no es.

El crítico habitual del periódico *New York Times* Brosley Crowther (125) opinó que Fritz Lang había realizado una buena película a partir de una historia

cautivadora y que había conseguido darle a la película algo del suspense escalofriante de sus primeras películas en Alemania.

Ministry of Fear es una película con un guión impuesto y, como siempre, Fritz Lang se afana por cambiarlo a su gusto. En esta ocasión se recrea en revitalizar los elementos fundamentales de su período alemán, el misticismo, los espías, las organizaciones secretas, los disfraces, los desdoblamientos, pero esta vez sin embargo, con un mensaje muy claro y concreto: El hombre está sujeto a fuerzas malignas incontrolables siendo el nazismo una de ellas y para demostrar esto ha utilizado a Stephen Neale como vehículo de todas las catástrofes.

Sus obsesiones también siguen ahí: ¿dónde están los límites entre la culpabilidad y la inocencia? ¿se debe confiar en que la ley establece la Justicia? Todos estos interrogantes fueron sus compañeros de viaje durante muchos años. Habría que preguntarse si el personaje central de esta película se considera un hombre feliz cuando se acuerda de su pasado y si también, al igual que Fritz Lang, quiere rehacer su vida y para ello iniciar un largo viaje a lo desconocido.

El héroe Stephen Neale había matado a su esposa antes de que empezara la película y, al igual que Lang en la vida real, tuvo que enfrentarse a falsos fantasmas y cadáveres reales. No cabe duda, pues, de que en la vida y en el cine, la realidad y la ficción se confunden.

4.5. CLOAK AND DAGGER (1946)

El domingo día 7 de diciembre de 1941 los aviones japoneses atacaron la flota norteamericana en Pearl Harbour muriendo más de dos mil soldados norteamericanos. Al día siguiente el Presidente de los Estados Unidos, Mr. Roosevelt, reunió al Congreso y declaró la guerra al Japón con un solo voto en contra. El día 11 de diciembre de 1941 Alemania e Italia declaran la guerra a los Estados Unidos.

En 1945 casi coincidiendo con el lanzamiento de la primera bomba atómica americana contra civiles en Hiroshima y Nagasaki, Fritz Lang crea junto con Walter Wanger y su esposa, la actriz Joan Bennett, la productora Diana Productions. En este mismo año de 1945, Lang se une sentimentalmente a la que sería la última mujer de su vida, su antigua amiga Lily Latté, quien le sobrevivió y fué su albacea testamentaria. Lang falleció en su mansión de Beverly Hills el día 2 de agosto de 1976 a la edad de 86 años.

En 1946 Lang vuelve a rodar una película de espionaje, la que sería su última película anti-nazi, *Cloak and Dagger* titulada en español *A capa y espada* y también *Clandestino* y *Caballero*, para la productora Warner Brothers. Lang aprovecha el tema de la hecatombe nuclear de Hiroshima, ya que el peligro del nazismo parece conjurado, al menos momentáneamente. Lang es en esta época terriblemente pesimista y observa al mundo con una mirada implacable y demoledora. La película está rodada cuando ya el régimen nazi había sido destruido, así que se la puede considerar como el comentario final de Lang al terror del Reich. La película transcurre en los meses finales de la Segunda Guerra Mundial. Los Servicios de la OSS (OFFICE OF STRATEGIC SERVICES) en Washington conocidos en el argot como "Cloak and Dagger" (A capa y

espada) descubren que los nazis están experimentando con la fisión nuclear. La OSS requiere entonces los servicios del Profesor-investigador Dr. Alvar Jasper para que vaya a Europa. Debe rescatar a Katherine Loder, una científica experta en temas nucleares, a quien los Nazis tienen prisionera en Suiza, pero cuando el Dr. Jasper llega a su lugar de cautiverio los nazis ya la han matado. Decide entonces rescatar al científico italiano Dr. Poldi que vive y trabaja en Italia para los nazis. Jasper puede llevar a cabo su misión gracias a la dirigente de la Resistencia, Gina, y a sus compañeros italianos.

La película empieza con la imagen de una capa y una daga con los letreros sobreimpresos del reparto mientras suena una música de fondo de banda militar. Una voz en off dice que "se están cargando vagones de mineral de pechblenda en dirección al Norte de Europa, a Alemania desde una frontera montañosa del Sur de Francia", es decir, desde España. Resistentes vasco-franceses son asesinados en su intento de enviar esta información por radio.

En un despacho de un edificio que identificamos enseguida por la silueta que percibimos al fondo como perteneciente al complejo de la Casa Blanca en Washington, varios altos cargos americanos deciden que hay que intervenir.

Acompañada por la música del *Gaudeamus igitur*, la escena siguiente muestra una Universidad del Midwest (Illinois) en la que vemos a un científico, Alvar Jasper (Gary Cooper) trabajando en su laboratorio. Recibe la visita de un antiguo compañero de la Universidad, perteneciente ahora a la Organización de Servicios Estratégicos conocida como hemos visto antes como "A capa y Espada". En este Servicio de Inteligencia están preocupados por las grandes cantidades de pechblenda y torio que reciben los nazis de países amigos. Creen que los nazis son capaces de fabricar una bomba atómica, pues como dice el Profesor Jasper "son inteligentes y saben tanto de

fisión como nosotros". Para el científico americano esto es una catástrofe de tal calibre que le hace exclamar "Esta es una de las pocas veces que lamento ser un científico".

A continuación los guionistas de la película, Albert Matz y Ring Lardner Jr. - ambos serían incluidos en la lista negra de Los Diez de Hollywood y tendrían que presentarse ante la HUAC en el año 1948 (ver epígrafe 5.1) - ponen en boca de Gary Cooper un alegato contra la bomba atómica y hacen una petición a favor del apoyo financiero a la investigación contra la tuberculosis y el cáncer, pidiendo a la sociedad que rechace la utilización de la energía atómica con fines belicistas añadiendo que " la sociedad no está preparada para la energía atómica" (126).

Para evitar que los nazis sean los primeros en fabricar la bomba atómica los americanos necesitan que dos de los científicos que colaboran forzosamente con los alemanes puedan huir a los Estados Unidos o bien entorpecer subversivamente el trabajo. Para ello, Jasper se va a Suiza donde se pondrá en contacto primero con un espía de los aliados. Cree que Suiza, país neutral, es un país amigo pero, al igual que Thorndike en *Man Hunt* y Stephen Neale en *Ministry of Fear* descubren que su Londres natal se ha convertido en un país enemigo, Zurich también va a ser hostil a sus propósitos, pues asimismo hay nazis infiltrados. En Suiza inicia una breve relación con una hermosa norteamericana al servicio de los nazis y chantajeándola logra encontrar a la científica, pero llega tarde y los nazis la matan a sangre fría.

Dos violentas peleas tienen lugar en la película. La primera, en esta escena de intento de rescate de la científica, donde Jasper pelea con otra persona en las escaleras. Está tomado con una cámara de gran angular, mientras otra cámara toma a la mujer guardiana en una habitación cercana. La pelea, al igual que la que veremos más adelante, es silenciosa, solo interrumpida por música típicamente germánica, la *Marcha*

Radetzky, que se oye en una radio que un guardián sube de volumen como señal de alerta. La víctima está en una oscuridad que es iluminada repentinamente con flash a la vez que se dispara una pistola. Aquí Lang utiliza de nuevo las tomas largas con cámara objetiva que permite observar los acontecimientos sin mezclarse en ellos.

Jasper toma las riendas de la situación olvidando el objetivo de su misión: comprobar si la pechblenda iba a Alemania y cuáles eran los fines. Decide ir a Italia para sacar del país al otro investigador, el Dr. Polda, implicado en el asunto. Dos individuos pertenecientes a la Resistencia italiana le recogen en una playa pero un vigilante alemán les descubre. Uno de los italianos, que luego resulta ser una bella mujer llamada Gina, le mata sin contemplaciones y siguen su camino en un camión. Para poder visitar al Dr. Polda y convencerle de sus intenciones debe ir a su despacho, donde está estrechamente vigilado por los fascistas italianos. Cuando ante el científico italiano Jasper descubre su verdadera personalidad el primero quiere llamar a los guardias, pero Alvar le hace reflexionar y le recuerda unas palabras que en cierta ocasión le había oído pronunciar en un congreso científico hacía muchísimos años: "Solo una ciencia libre al servicio de la Humanidad puede ser una buena ciencia".

El italiano le confiesa que le chantajea con la vida de su hija María y colabora con ellos aunque "no creo que haya existido otro hombre que sienta un odio contra los nazis como el que siento yo". Jasper le anima a que confíe en los aliados, pero el Dr. Polda ha sufrido mucho y dice: "he vivido demasiado tiempo con el fascismo para confiar en nadie".

Debido a las circunstancias de la acción, Gina y Jasper se ven obligados a pasar una noche juntos en el apartamento, pues el resto de los miembros de la Resistencia han ido a buscar a la hija del Dr. Polda para sacar a ambos del país. Según

Francis Courtade (127) el diálogo de esa casta noche de amor en la que duermen ella en la cama y él en un sillón cogidos de la mano, es un "chef d'oeuvre de bêtise". Realmente el diálogo versa sobre un gato que no les deja dormir y para el que el Profesor Jasper requiere un vaso de leche. Gina, escandalizada ante el desperdicio que supone la leche en unas circunstancias en las que la gente no puede tomar leche dice: "Aquí los gatos los venden en las carnicerías. Debe ser bonito vivir en un país donde no sólo se alimenta a los gatos, sino también a los niños."

Empiezan a enamorarse pero ella le previene de esto. Le dice de forma velada que en realidad trabaja para la Resistencia como cebo para los hombres, con los que se ve obligada a mantener relaciones sexuales: "Ayer un fascista de bigotito ridículo, la semana que viene un nazi gordo de la Gestapo".

Ambos deben recoger al Dr. Polda para llevarlo al aeropuerto clandestino. Vive en una casa en cuya fachada principal hay un enorme letrero que dice "Mussolini siempre tiene razón". Descubren que les siguen y al entrar en la casa, en el rellano de la escalera tiene lugar la segunda pelea entre Alvar y Luigi, el guardaespaldas fascista. Lang está muy orgulloso de cómo le salió el rodaje de esta pelea, en la que tuvo el asesoramiento de dos personas del Servicio secreto. Tiene grandes palabras de alabanza para Cooper en esta escena. En la entrevista con Bogdanovich (128) se cita a Luigi como un taxista debido probablemente a un error de transcripción. La pelea es brutal en sí no sólo por la violencia ejercida por ambos, sino por el espeso silencio que rodea los golpes interrumpido únicamente por la tarantela de unos músicos en la calle. Luigi clava todas las uñas en la cara de Jasper como si le arrancara la carne a trozos. Este le devuelve los golpes. Gina le ayuda en la pelea apartando como puede una pistola del suelo. Finalmente Alvar le mata con un golpe de kárate nunca visto antes en cine, según Lang, y entonces tiene lugar una de las escenas de más suspense de la película. El

espectador ha visto al muerto en el suelo entre unas grandes cajas y en ese momento la cámara cambia de posición y enfoca la escalera por la que se oye el ruido rítmico de la caída de una pelota. En *M* también había una pelota, pero era para indicar la muerte de la niña Elsie y aquí su función es diferente. Hace pensar que su dueño, probablemente un niño, va detrás de ella. Efectivamente la pelota se para a los pies del muerto. En la toma siguiente el niño llega junto a la pelota pero el cadáver ya no está. Jasper lo ha sentado en una de las cajas de cartón, lo sostiene por detrás y hace como que leen juntos el periódico.

En el refugio en el que esperan la llegada del avión de las fuerzas aliadas descubren que la hija del científico ha sido asesinada hace seis meses y que ha sido suplantada por una agente nazi que es descubierta y eliminada por Gina. Poldy y Jasper suben al avión dejando a una Gina triste pero fuerte, a la que Jasper promete volver a buscar. El último plano es el del avión en el cielo volando hacia la libertad.

Según Jensen, (129) a la película le falta realismo, a pesar de que el productor, Milton Sperling, antiguo secretario de Zanuck, había sido un agente de la OSS durante la guerra. Además el guión se había inspirado en las actividades del teniente Michael Burke, quien trabajó en la película como consejero técnico.

Lang, según confiesa él mismo a Bogdanovich (130), tuvo también muchos problemas con la censura. Primero fueron asuntos sin importancia por parte del productor, como por ejemplo discutirle si uno de los personajes debía llevar bigote o no, pero los problemas y los roces personales llegaron a tales extremos que Lang se negó a rodar si el productor estaba en el plató. Tampoco la relación con la actriz principal Lili Palmer fué sencilla. El propio Fritz Lang dice que él y el productor estaban descontentos porque era muy difícil trabajar con ella, pero reconoce que cuando vió de nuevo la

película en 1965 le pareció que estaba muy bien. De hecho, la crítica del Motion Picture Herald del 14 de Septiembre de 1946, bajo el título "Topnotch Spy Yarn" (historia inverosímil de super-espías") dice que su actuación es interesante, inteligente y convincente.

Pero, sigue Lang, lo más significativo fue el problema de censura del final de la película. La Warner borró las tomas 214-247, págs. 96 a 108 del guión de fecha 16 de marzo de 1946. Según Ott (131) la Warner pensó que los sentimientos pacifistas contenidos en el final original no eran lo más apropiado vista la tensión creciente entre Moscú y Washington.

Según Lotte (132) este final, un aviso contra el nuevo terror de los terribles poderes destructivos de la energía atómica, era la idea principal de Lang al hacer la película. La productora quitó completamente el rollo final y fue destruido antes del estreno de la película, no quedando ninguna copia íntegra y contrariando así los deseos del director sobre cuál debía ser el final de la película. Este film nunca fue estrenado en España en circuito comercial por razones obvias y tampoco fue visto en la pequeña pantalla hasta 1991.

Como ya hemos citado antes, este final no era el que Lang tenía previsto y rodado." Esto es por lo que yo quería hacer la película. Todo el rollo fue cortado. No creo que exista ya" (133). En el final original el científico italiano agoniza en el avión pero antes de morir le da una foto suya a Jasper diciéndole que hay cuatro instalaciones nucleares, en Toelz, en Bad Hall, en Kapstein y en ... Jasper examina la foto del profesor italiano con su esposa, en la que hay como fondo una montaña muy peculiar junto a un lago. La cámara de Lang, como en tantas otras ocasiones, hace un primer plano de la foto para después alejarse y enlazar con otro plano, el de un edificio en cuya

cuarta planta hay una ampliación de la citada foto en las oficinas de la OSS en Londres. En la radio, Jasper y los agentes de la OSS oyen un discurso de Hitler en el que el Führer nazi amenaza con "soltar la más terrible de las armas, capaz de destruir el mundo" (134). Una vez identificada la foto como Grünbach en Bavaria, Jasper convence a la OSS para que lleve a cabo allí una operación sorpresa. Jasper y los paracaidistas aliados aterrizan y se dirigen a una enorme cueva donde encuentran los cadáveres de sesenta mil obreros muertos. Es el centro de poder de *Mabuse*, una galería subterránea. Descubren que los nazis ha desmantelado la instalación atómica y se han ido posiblemente a Argentina o España. Así pues, los americanos han sido incapaces de destruir el peligro nuclear. El propio Jasper se siente cogido en la trampa (él al principio habla de la energía contenida en una manzana y de su potencial destructor). Ahora, bajo el pretexto de salvar al mundo libre, va a colaborar con su país en la matanza de civiles inocentes por explosión nuclear. Se cumple una vez más en esta película el particular concepto de la inocencia que tiene Lang: cualquier cosa o persona, por muy pacífica o inocente que sea, oculta un potencial destructor considerable que se puede liberar en cualquier momento, algo que ya hemos visto en *Fury*.

Al salir de la cueva un oficial británico dice: "Es el año Uno de la Edad Atómica. ¡Dios tenga piedad de nosotros!" a lo que Jasper responde: "¡Dios tenga piedad de nosotros si no tenemos el sentido común de mantener el mundo en paz!" (135). Estas afirmaciones están basadas directamente en las ansiedades expresadas por el físico Robert Oppenheimer, en cuya figura se basaron los guionistas para el personaje, el cual anticipó las desastrosas consecuencias del desarrollo de la bomba atómica. Fuera, al aire libre, hace un día radiante y Jasper entabla conversación con un paracaidista que le dice a Jasper que el cielo azul le recuerda el de su casa en Ohio. Quiere volver pronto a casa para quitarse el uniforme y espera ver muy pronto a su chica, a lo que Jasper contesta sonriendo y pensando en Gina: "¡Sí, yo también!" (136).

Dos fuerzas antagónicas luchan en esta película: las fuerzas de la democracia y las fuerzas del mal representadas por los nazis. El problema de Lang al rodar esta película era que la guerra había acabado y los nazis habían sido derrotados. Quizás Lang, visto el aceptable éxito comercial de sus anteriores películas anti-nazis, quiso aprovechar esta plataforma para luchar contra lo que a él le parecía el mayor peligro que en ese momento acechaba a la Humanidad: el peligro nuclear. Un peligro que Lang fue capaz de intuir y que no lo situó como una simple lucha entre los americanos y los nazis. Lang hace con esta película dos referencias a dos películas anteriores, Al Dr. Mabuse en *El Testamento del Dr. Mabuse* (1932), cuando Jasper escribe ecuaciones en una pared, y a sus propósitos criminales de destruir la Humanidad en *Los 1000 ojos del Dr. Mabuse* (1960). Aquí el peligro nazi queda diluido frente a otro mayor: la bomba atómica.

Lang reconoce que Gary Cooper tiene sus limitaciones como actor y el hecho de elegirlo para un papel de científico americano fué arriesgado, pero esto era algo que le gustaba, según confiesa él mismo.

"Gary Cooper ha actuado en muchas películas y tiene ciertas cosas que sólo son suyas. Por ejemplo ¡Yop!. Uno no tiene que usar eso, pero no se puede destruir a un actor quitándole su llamada personalidad. Hay que usarle, pero uno intenta *levemente* cambiar algunas cosas, lo cual espero que logré en *Cloak and Dagger* (137)

Como siempre, Lang escoge actores inexpresivos como héroes pues según su forma de ver los personajes y de acuerdo con sus ideas, el hombre triunfa sobre su destino gracias a una "paciencia activa, a un estoicismo que necesita esa forma de actuar totalmente momificada" . Para Enno Patalas (138) Alvar Jasper es el opuesto a James Bond. Al principio de la película es un hombre desmañado, sin reflejos, que

comete faltas elementales que ningún espía profesional llegaría a cometer. Por ejemplo, se oculta de un fotógrafo a su llegada a Suiza, impidiendo que le saque una foto, algo innecesario pues no era conocido como agente y podía pasar perfectamente como un vulgar turista americano.

Sus relaciones con Gina, la dirigente de la Resistencia italiana, son al principio de pura camaradería, aunque el espectador es consciente desde el primer momento de que va a haber un romance entre ambos. Va a haber una atracción mutua, aunque como la mayoría de los héroes masculinos de Lang, Jasper es un héroe contemplativo. El romance no se va a concretar hasta que se quedan los dos solos en el apartamento y ella toma la iniciativa.

Gina es un personaje mucho más interesante y de más matices que el de Alvar Jasper. Como todos los personajes femeninos de Lang está tratado con mucha "femineidad". Es una espía eficaz, dura, - es capaz de matar a dos personas a sangre fría - pero carece de motivación ideológica, o al menos nunca lo manifiesta claramente. Aunque ella misma dice que su mayor placer sería poder quedarse en casa planchando, cosiendo y quitando el polvo a los muebles, aunque extrañamente Lang pone en una de las escenas a un miembro masculino de la Resistencia planchándole los pantalones a Jasper, mientras Gina contempla la escena y discute los próximos planes de la guerrilla.

Varios son los medios con los que Fritz Lang intenta hacer comprender sus intenciones a la audiencia, entre ellos la música, que interviene demasiado en la acción y marca por anticipado todas las situaciones: el Gaudeamus y una toma de la entrada de la Universidad del Midwest; un vals alegre en el aeropuerto de Zurich; la marcha Radetzky en el refugio lleno de espías alemanes; la tarantela en la pelea en Italia.

También es interesante el detalle un poco megalómano que tiene Fritz Lang para consigo mismo cuando el científico americano logra pasar por científico alemán gracias a un monóculo que balancea negligentemente. Fritz Lang era conocido en algunos ambientes de Hollywood con el mote de "El Prusiano" y llevaba habitualmente un monóculo. Su desquite fue en 1953 cuando, pasando una mala racha económica, el dueño de la productora Columbia, Harry Cohn, le citó en el estudio para hacer una película. Para no disgustarle dejó su monóculo en casa y se fué a la entrevista con gafas.

- "Hey, Prussian, où est votre monocle?
 - Alors je dis: Harry, lorsque j'étais trop pauvre pour m'acheter des lunettes, j'étais obligé de n'emporter qu'une, mais maintenant que vous me donnez tant d'argent je peux me permettre d'en acheter deux"
 (139).

Otro detalle que confirma el estilo de Lang al tratar su obsesivo tema de los desdoblamientos se traduce en esta película en la abundancia de espejos que duplican las imágenes de los personajes. Hay aproximadamente 5 escenas en las que un espejo refleja a determinado personaje.:

- 1) Con el espía de apoyo en Suiza en la habitación de hotel de Alvar Jasper
- 2) Con la espía norteamericana en su habitación
- 3) En el apartamento de la Resistencia cuando Gina y Alvar se quedan solos y ella comienza a cepillarse en cabello.
- 4) En el mismo apartamento al hacerse de noche y dormir él en el sofá.
- 5) En el apartamento tomado prestado a un jefe fascista donde hay un espejo con una cruz gamada encima y hay una larga toma de Gary Cooper reflejado en el espejo con la cruz gamada sobre su cabeza.

También podríamos tomar como duplicación la foto de Gina años atrás tocando el piano.

Todos estos desdoblamientos y duplicaciones son habituales en el universo cinematográfico de Lang, en el que como ya hemos indicado, nada es lo que parece y en el que todo puede doblarse y duplicarse: un científico metido a espía; una honesta y tímida profesora de música (al igual que la Maria de *Metrópolis* se duplica en robot como hemos visto en epígrafe 1.3) transformada en jefe de la clandestinidad, a veces disfrazada de hombre y que mediante la prostitución consigue información de los fascistas; unas monjas que resultan ser espías informantes; una americana que es una espía nazi; un espía nazi que quiere ser americano; la hija del científico italiano suplantada por una agente nazi. Todo es un juego de precisión matemática calculado para sorprender al espectador.

Lang sigue tan perfeccionista en los montajes de los escenarios como en sus anteriores películas. Así podemos destacar por su detalle y buen gusto el decorado del despacho del Dr. Poldo, con magníficos tapices, cuadros impresionantes, librerías abarrotadas de libros y magníficas mesas y lámparas. Lo único que desentona es un enorme retrato del busto de Musolini con un sombrero tirolés. Como contraste, la sencillez y modestia del apartamento de los guerrilleros de la Resistencia, aunque también aquí pone Lang su toque personal: en una pared, en sitio destacado figura el conmovedor dibujo de Käthe Kollwitz "Los niños alemanes tienen hambre".

La fotografía de Sol Polito es ampliamente alabada en la crítica de *Variety* (140). Basil Wright en *The Spectator* (141) define a Fritz Lang como un maestro del suspense y lo compara con Alfred Hitchcock, aunque éste no ha tocado otros temas, salvo el suspense y el miedo, mientras que los registros de Lang son mucho más

amplios. Dice que aun cuando la película no sobrepasa la superficialidad y las aventuras no son creíbles, sus niveles de observación "place him head and shoulders above Hitchcock".

En mi opinión *Cloak and Dagger* es un thriller romántico, producto típico de Hollywood con un guión flojo que presenta escenas de amor poco creíbles, o personajes -como es el caso de Gary Cooper - demasiado "americano" para poder ser tomado como un auténtico sabio alemán. El mérito pues reside en que la obra de Lang, desgraciadamente, iba a resultar profética. Su intención es doble:

- 1) Concienciar al mundo del peligro nuclear y de sus capacidades destructoras.

- 2) Representar claramente por primera vez en sus películas antinazis la lucha de la democracia (representada por el héroe americano) contra los nazis, a pesar de que por fechas esa lucha en la vida real ya había terminado y el nazismo había sido derrotado. Pero la gran aportación de Lang fue que, de forma premonitoria, nos dice que los nazis en la ficción escapan y logran instalarse en otro país.

NOTAS

Capítulo 4. Películas antinazis de Fritz Lang

(1) Sturm, op. cit., pp. 16- 17

Cette rencontre n'a jamais été évoquée que par le seul Fritz Lang.
La seule "entrée" Lang du *Journal* de Goebbels, tome II, p. 62 date du mai 1931: "Vu le soir avec Magda M de Fritz Lang. Formidable! Contre la sensiblerie humaniste. Pour la peine de mort! Bien fait. Lang deviendra notre réalisateur. Il est tres..."

(2) Eisner, op. cit., p. 15. Frente a esta afirmación cfr. Sturm, op. cit., p. 17:

Les indications portées sur son passeport, publié dans *Zitry*, FLB 68 p.70, et en depot aux Archives de la Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, mentionnent en effet:

28 juin: Premier voyage à Paris: Cachet du Commissariat Spécial de la Gare du Nord.

(3) *ibid.*, p. 15

A chapter like this could delve deep down into one's private life. And I have always insisted that my private life has nothing to do with me or with my films. If my films do not add up to an image of myself, then I do not deserve the book you are writing about me.

(4) Sturm, op. cit., p.13

Lang est soupçonné de meurtre par la Police, ou pour le moins de non-asistance a personne en danger de mort.

(5) Eisner, op. cit., p. 160

(6) Jensen, op. cit., p. 113

(7) Bogdanovich, op. cit., pp. 19 - 20

Viniendo de Alemania tras escapar de Goebbels que me había ofrecido la dirección de la industria de cine alemana, me sentía muy feliz de vivir aquí y convertirme en un americano. En aquellos días me negaba a decir una palabra en alemán.

(8) Eisner, op. cit., p. 161

He still insists that comic strips are the best introduction to America and give to outsider special insights into american life, character and humor so different from European styles.

(9) Lang, Fritz, "Happily ever after", *The Penguin Film Review*, Mayo 1946, pp. 23-24.

(10) *ibid.*, p. 26

(11) Bogdanovich, op. cit., p. 28

¿Le gustó el beso del final?

No, *odié* el beso porque creo que no era necesario. Para mí un final perfecto era cuando él dijo "Aquí estoy. No puedo hacer otra cosa. Que Dios me ayude" Se podía haber mostrado un primer plano de Sylvia Sydney - ella se siente muy feliz - é podría mirarla y punto.

(12) *ibid.*, p. 28

El discurso final de Fury podría interpretarse como una manifestación personal de su desencanto con Alemania. ¿Lo era?

Es muy difícil de decir. Diría que no conscientemente. Mire sería muy injusto con un muerto si dijese ahora "eso es mío". Honestamente no podría decirlo, pero supondría que fue un discurso escrito por Bartlett Cormack.

(13) Eisner, op. cit., p. 171

(14) Película FURY

Un juicio por asesinato es el acto más solemne en el que un hombre puede cumplir un deber social. En los últimos cuarenta y nueve años se han linchado seis mil personas, un linchamiento cada tres días. De los miles de personas que han participado en los linchamientos, solo 765 han sido sometidos a juicio porque los ciudadanos se han negado a identificarlos.

FURY

Credits

Producer:	Joseph L. Mankiewicz
Director:	Fritz Lang
Screenplay:	Fritz Lang and Bartlett Cormack based on the story "Mob Rule" by Norman Krasna
Photography:	Joseph Rutenberg
Art Direction:	Cedric Gibbons (assisted by William A. Horning, Edwin B. Willis).
Costumes:	Dolly Tree
Music:	Franz Waxman
Editor:	Frank Sullivan
Assistant Director:	Horace Hough
Cast:	Spencer Tracy (Joe Wheeler), Sylvia Sidney (Katherine Grant), Walter Abel (District Attorney), Bruce Cabot (Kirby Dawson), Edward Ellis (Sheriff), Walter Brennan (Bugs Mayers), Frank Albertson(Charlie), George Walcott (Tom), Arthur Stone (Durkin), Morgan Wallace (Fred Garrett), George Chandler (Milton Jackson), Roger Grey (Stranger), Edwin Maxwell (Vickery), Howard Hickman (Governor), Jonathan Hale (Defense Attorney), Leila Bennett (Edna Hooper), Esther Dale (Mrs. Whipple), Helen Flint (Franchette), Frank Sully (Dynamiter)
Filmed at :	Metro Goldwyn Mayer
Running time:	94 min
Released:	June 5, 1936

- (15) Bogdanovich, op. cit., p. 32
 - (16) ibid., p. 23
 - (17) Humphries, Reynold, *Fritz Lang. Genre and Representation in his American Films*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1984, p.55
 - (18) Cohn, Bernard, "La justice et la loi" *Positif*, s.l., num. 58 Feb. 1964, p.55
 - (19) Eisner, op. cit., p. 173
 - (20) Humphries, op. cit., p. 55
 - (21) Bogdanovich, op. cit., p. 49
 - (22) Cohn, op. cit., p.56
 - (23) Pelicula FURY
 - (24) Hanser, Carl, *Fritz Lang*, Paris, Rivages, 1985, p.100 (Traduit de l'allemand par Claude Porcell)
 - (25) Bogdanovich, op. cit., p. 25
- En un estado totalitario o en un estado gobernado por un dictador, un emperador o un rey, éste mismo líder no puede equivocarse... Así que allá, el héroe de una película debía ser un superhombre, mientras que en una democracia, tendría que ser Joe Doe.
- (26) Courtade, Francis "Fritz Lang", s.l., *Le terrain vague*, julio 1963, p. 54
 - (27) *The New York Times*, 6 de mayo de 1936
 - (28) Simsolo, Noel, *Fritz Lang*, Paris, Ediling, 1982, p. 63
 - (29) Meade, Marion, *Dorothy Parker "What fresh hell is this". A biography*, s.l., Penguin Books, 1987, p. 254
 - (30) Chaplin, op. cit., p. 435
 - (31) Household, Geoffrey, *Rogue Male*, London, Michael Joseph Ltd., 1972, p. 18
 - (32) Eisner, op. cit., p. 209
 - (33) ibid., p. 213
 - (34) Bogdanovich, op. cit., pp. 44-45
 - (35) Eibel, op. cit., p. 112

Ses idées sur les femmes

"Vous autres, avec vos manières continentales, vous représentez une menace, dis-je.
 - Au contraire! Il éclata de rire. Darling, ce n'est qu'a mes tics européens que vous faites allusion. On prétend que nous, les Européens comprenons mieux les femmes

que les Américains. S'ils ne sont pas en train de faire l'amour, les hommes de votre pays préfèrent la compagnie des autres hommes, alors que l'Européen prend du plaisir à la compagnie des femmes. Mais, voyons les choses en face, je ne crois pas qu'un seul homme comprenne bien les femmes"(...)

Nous restâmes silencieux quelques instants, puis je le dis que je supposais que désormais seul le flirt avec les filles l'intéressait. Il sourit:

- Je crois que Don Juan était un amoureux de la perfection. Il recherchait avec grande difficulté sa contrepartie parfaite. Si je suis sincèrement amoureux d'une fille, je veux tout partager avec elle - nager, skier avec elle - Bon Dieu, il y a un mot allemand qui exprime exactement cela mais que je ne saurais traduire : *Mitteilungsbedürfnis*".

(36) Petley, Julian, *The Films of Fritz Lang. The cinema of Destiny*, Exeter, 1973

(37) Jenkins, Stephen, *Fritz Lang. The image and the look*, London, British Film Institute, 1981, p. 60

(38) Eibel, op. cit., p. 121

(39) Jenkins, op. cit., p. 60-61

(40) Ferguson, Otis, "Fritz Lang and Company", *The New Republic*, 23 de junio de 1941

(41) Bogdanovich, op. cit., p. 47

(42) Ott, op. cit., p. 195

(43) Bogdanovich, op. cit., p. 50

(44) Courtade, op. cit., p. 63

(45) Armour, Robert A. *Fritz Lang*, Boston, Twayne, 1977, p. 135

(46) Bogdanovich, op. cit., p. 52

Zanuck me dijo en este film : "No muestras demasiadas esvásticas; no nos gustan en este país" Lo hice, sin embargo, y tampoco lo mencionó luego. Pero fíjese, una esvástica puede convertirse en una cuestión dramática: cómo la muestra uno, dónde la muestra uno, cuándo la muestra uno. Pongamos que un actor es sacado de una habitación para ser torturado; se tiene la cámara sobre él, se debate y cuatro guardias le sacan, la puerta suena, se hace una lenta panorámica y allí cuelga una foto de Hitler o el símbolo de la esvástica. Así que se convierte en una señal dramática que uno hace, que subraya y refuerza la escena.

(47) Eisner, op. cit., p. 218

(48) Bogdanovich, op. cit., p. 51

Hablé con Arthur Miller - era un genio como operador - y dijo que era posible iluminar de forma que el fondo gradualmente se desvaneciese en la niebla, así que ni siquiera nos hacía falta una transparencia. Conseguimos la calle de guijarros en la que pusimos los dos pasamanos. Teníamos un farol al fondo, y luego un segundo farol y colgamos focos progresivamente menos potentes, digamos 100 vatios, luego 80 luego 50 y así y sobre todo le pusimos un poco de niebla londinense.

(49) Rivette, Jacques y Jean Domarchi, "Entrevue avec Fritz Lang", *Cahiers du Cinema*, num 99, p. 3

(50) *Monthly Film Bulletin*, num 93, Septiembre 1941

(51) *The New York Times*, Sábado 14 de junio de 1941

(52) Película *Man Hunt*.

Credits

Producer:	Kenneth McGowan
Director:	Fritz Lang
Screenplay:	Dudley Nichols, based on the novel <i>Rogue Male</i> by Geoffrey Household
Photography:	Arthur Miller
Art Direction:	Richard Day, Wiard B. Ihnen
Set Decoration:	Thomas Little
Costumes:	Trevis Banton
Music:	Alfred Newman
Sound:	Eugene Grossman, Roger Heman
Editor:	Allen McNeil
Cast:	Walter Pidgeon (Captain Thorndike), Joan Bennet (Jerry) George Sanders(Quive-Smith), John Carradine (Mr.Jones) Roddy McDowall (Vaner),Ludwig Stoesel(Doctor), He Heather Thatcher(Lady Risborough), Frederick Worlock (Lord Risborough), Roger Imhof (Captain Jensen), Egon Brecher(Whiskers), Lester Matthews (Major), Holmes Herbert(Farnsworth), Eily Malyon (Postmistress), Arno Frey(Police Lieutenant), Frederik Vogeding(Ambassador), Lucien Prival (Man with umbrella), Herbert Evans (Reeves), Keith Hitchcock(Bobby).
Filmed at:	Twentieth Century Fox, Hollywood, 1941
Running time:	102 mins. (original lenght 105 mins)
Released:	20 Junio 1941

(53) Cook,Bruce, *Brecht in exile*, New York, Holt,Rinehart and Winston, 1982, p. 24

(54) Willett, John, *Bertolt Brecht Letters* London, Methuen, 1990, p. 309(Traducido por Ralph Manheim)

(55) Cook, op. cit., p. 38

"In practically no other place was life harder for me than here in this showplace of easy-going, the house is far too pretty"

(56) Willett, op. cit., p. 335

(57) *ibid.*, p. 310

(58) Bogdanovich, op. cit., p. 53

(59) Lyon, James, K. *Bertolt Brecht in America*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 54

(60) Cook, op. cit., p. 81

"he was often quite clearly writing for posterity in his journal as he defended himself and accused others. He set out avidly collecting injustices almost as soon as he arrived in Hollywood, evidently determined to cast himself as a victim of movie capitalism"

(61) Brewster, Ben, "Brecht and the Film Industry", *Screen*, Spring 1975. Volumen 16 número 1, p. 17

(62) Cook, op. cit., p. 82

(63) *New York Times*, 28 de mayo de 1942, pp. 1 y 3

(64) Willett, op. cit., p. 351

(65) Cook, op. cit., p. 82

(66) Eisner, op. cit., pp. 233-238

(67) Lyon, op. cit., p. 59

(68) Bogdanovich, op. cit., p. 54

(69) Lyon, op. cit., p. 59

(70) Bogdanovich, op. cit., p. 54

(71) *Présence du Cinéma*, número 10, 1962, p. 28

"Frère patriote le temps est venu
Frère Patriote il y a du travail à faire
Brandis l'invisible torche, et transmets-là
Qu'elle brûle en suivant le chemin sans retour
Meurs, s'il faut, pour une juste cause
Mais jusqu'à la fin pas d'abandon
Toujours sur tes gardes
Sans te retourner
Que le sanglant bourreau comprenne
Que la victoire dépend de la dernière bataille
Ami, poursuis la lutte, après notre mort
Pas d'abandon

(72) Cook, op. cit., pp. 90-91

(73) Eisner, op. cit., p. 232

(74) "The artist on trial, Bertolt Brecht's. Excerpts from the House UnAmerican Activities Committee Hearings October 30, 1947", *Encore*, Septiembre-Octubre, 1964, p. 22

"Mr. Stripling: Now, as you stated you sold the book, the story *Hangmen also die!* to United Artists. Is that correct?

Mr. Brecht: Yes, to an independent firm, yes.

Mr. Stripling: Did Hanns Eisler do the background music for *Hangmen also die!*?

Mr. Brecht: Yes, he did

Mr. Stripling: Do you recall who starred in that picture?

Mr. Brecht: No, I do not

Mr. Stripling: You don't even remember who played the leading role in the picture?

Mr. Brecht: I think Brian Donlevy played it.

Mr. Stripling: Do you remember any of the other actors or actresses who were in it?

Mr. Brecht: No, I do not. You see I had not very much to do with the filmization itself. I sold the story and I gave then to the script-writers some advice about the background of Nazis, nazism in Czechoslovakia, so I had nothing to do with the actors."

(75) *Encore*, op. cit., p. 36

"Terrible is to shed blood
Hard it is to learn to kill
Bad it is to see people die before their time
But we must learn to kill
We must see people die before their time
We must shed blood
So that no more blood may be shed"

Mr. Eisler: This is a correct anti-Fascist sentiment

Chairman: Mr. Stripling, do you have any more?

Mr. Eisler: Written in 1929 and 1930 in Germany. And when Heydrich was killed in Prague by the Czek people, I agreed with this. He is a gangster and he killed innumerable good-hearted people. This is poetry and not reality. The difference between art and real life has to be reconsidered. Take Hollywood, at every street corner you can see the most cruel pieces of art and you can read stories in mystery magazines, that you can buy in every drug store, which are horrible. I don't like such stuff. This is a little philosophical poem directed against gangsters".

(76) Bogdanovich, op. cit., p. 55

(77) Méndez-Leite, op. cit., p. 236

(78) Eisner, op. cit., p. 223

(79) *Presence du Cinema*, op. cit., p. 40

(80) Eisner, op. cit., p. 237

(81) Armour, op. cit., p. 136

(82) Película *Hangmen also die!* (1943)Credits

Producer	Arnold Pressburger, Fritz Lang, T.W. Baumfeld
Director	Fritz Lang
Guión	Fritz Lang, Bertolt Brecht, John Wexley, based on a story by Lang and Brecht
Photography	James Wong Howe
Art Direction	William Darling
Costumes	Julie Heron
Music	Hanns Eisler; Song "No Surrender" by Eisler, Sam Coslow
Sound	Fred Law
Editor	Gene Fowler, Jr.
Assistant Production Manager	Carl Curley Harriman
Assistant Directors	Walter Mayo, Fred Pressburger
Cast:	Brian Donlevy (Dr. Franz Svoboda), Walter Brennan (Prof. Novotny), Anna Lee (Madcha Novotny), Gene Lockhart (Emil Czaka), Dennis O'Keefe (Jan Horek), Alexander Granach (Alois Grüber), Margaret Wycherly (Ludmilla Novotny), Nana Bryant (Mrs. Novotny), Billy Roy (Beda Novotny), Hans von Twardowski (Richard Heydrich), Tonio Selwart (Haas, Gestapo Chief), Jonathan Hale (Dedic), Lionel Stander (Cabby), Byron Foulger (Bartos), Virginia Farmer (Landlady), Louis Donath (Schirmer), Sarah Padden (Miss Dvorak), Edmund McDonald (Dr. Pilar), George Irving (Necval), James Bush (Worker), Arno Frey (Itnut), Lester Shape (Rudy), Arthur Loft (General Vortruba), William Farnum (Viktorin), Reinhold Schünzel (Inspector Ritter), Philip Merivale.
Filmed at	Arnold Productions, United Artists, Hollywood in 1942 in 52 days
Running time	Original length 140 mins. Some versions in distribution lack the last 10 mins.
Released	26 March 1943

(83) Hanser, op. cit., p. 117

(84) Davidman, Joy, "But the people live", *New Masses*, 28 de mayo de 1943, p. 28(85) *Cahiers du cinema*, numero 286, Marzo de 1978, p. 33(86) Commolli, Louis, *Cahiers du cinema*, numero 286, Marzo de 1978, p. 46

"Rarement comme ici le champ-contre-champ aura impliqué l'effectif et impossible déchirement du spectateur, à la fois d'un côté et de l'autre piégé dans le champ, piégé dans le contre-champ".

(87) *ibid.*, p. 41

(88) Davidman, op. cit., p. 28

(89) Bogdanovich, op. cit., p. 55

- (90) Commolli, op. cit., p. 34
- (91) *ibid.*, p. 31
- (92) *ibid.*, p. 5
- (93) Eibel, op. cit., p. 65
- (94) Pelicula Hangmen
- (95) Commolli, op. cit., p. 34
- (96) Humphries, op. cit., p. 89
- (97) Lang, Fritz, "La nuit viennoise", *Cahiers du cinema*, numero 169, Agosto 1965 p. 52
- (98) Jensen, op. cit., p. 165
- (99) *Presence du Cinema*, op. cit., p. 40
- (100) Lang, "Happily ever after", op. cit., p. 27
- (101) Simsolo, op. cit., p. 67
- (102) Davidman, op. cit., p. 28
- (103) Eibel, op. cit., p. 141
- (104) Jensen, op. cit., p. 163
- (105) Simsolo, op. cit., p. 7
- (106) Jenkins, op. cit., p. 61
- (107) Eibel, op. cit., p. 144

"Tout le monde sait que les films seront d'autant plus divertissants pour le public que celui-ci aura le sentiment de participer à ce qui se passe sur l'écran. On peut obtenir ce résultat par un usage approprié de la caméra. Le spectateur de théâtre est toujours dans la position d'un homme qui regarde par une fente. Il ne peut voir que droit devant lui et si les acteurs se retournent, il en est réduit à contempler leur dos, et ignore ce qu'ils trament. Le théâtre, comme champ d'expression de l'acteur, a été elargi et remplacé par le cinéma. La caméra peut présenter un très grand nombre d'angles différents. La caméra peut montrer l'action exactement comme l'imaginait et la visualisait l'auteur lorsqu'il écrivait son histoire. De même que le lecteur visualise l'histoire qu'il lit, la caméra, qui est un oeil universel, possède un pouvoir par lequel le public est transporté au-dessus de la rampe et participe à l'action."

(108) Película "Ministry of Fear" (1943)

Credits

Screenplay: Seton Miller based on the novel of the same title by
Graham Greene
Photography: Henry Sharp.
Art Directors: Hans Dreier and Hal Pereira
Editor: Archie Marshek
Music: Victor Young
Producer: Seton Miller
Production: Paramount
Duration: 84 minutes
Premiere: April 1944. Londres
Premiere New York: 7 Febrero 1945

Cast: Ray Milland (Stephen Neale), Marjorie Reynolds (Carla Hilfe), Carl Esmond (Willi Hilfe), Dan Duryea (Travers/Costa), Alan Napier (Dr. Forrester), Percy Warram (Inspecteur Printice). Thomas Loudon (Mr. Newland), Erskine Sanford (Mr. Rennit), Helen Grant (Mrs. Merrick), Aminta Dyne (the first Mrs. Bellane), Hillary Brooke (the second Mrs. Bellane), Mary Field (Mrs. Penteel), Byron Foulger (Newby), Lester Matthews (Dr. Morton), Connie Leon (the woman of the cake), Eustace Wyatt (the blind), Evelyn Beresford (the fat lady), Frank Dawson (the vicar), Eric Wilton, Boyd Erwin, Frank Baker (policemen of Scotland Yard), Wilson Benge, Leonard Carey, Olaf Hytten.

(109) Eisner, op. cit., p. 246

(110) Patten, Karl, *The Structure of the The Power and the Glory*, s.l., The Modern Fiction Studies, 1957, pp. 225-234

(111) Barrett, Gerald R. y James M. Welsh, "Graham Greene's *Ministry of Fear*: The transformation of an Entertainment", *Literature/Film Quarterly*, Vol. 2 Otoño 1974 número 4, p. 311

(112) *ibid.*, p. 311

(113) Greene, Graham, *The Ministry of Fear*, London, Penguin Books, 1973

(114) *ibid.*, p. 172

(115) *ibid.*, p. 121

(116) *ibid.*, p. 122

"I suppose almost the only men they couldn't blackmail for something shabby would be saints - or outcasts with nothing to lose"

(117) *ibid.*, p. 202

(118) *ibid.*, p. 214

(119) Phillips, Gene D. S.J., *Graham Greene: The films of his Fiction*, New York, Teachers College Press, s.f., p. 31

- (120) Greene, op. cit., p. 221
 (121) Jensen, op. cit., p. 151
 (122) Bogdanovich, op. cit., p. 56
 (123) Phillips, op. cit., p. 29
 (124) Eibel, op. cit. p. 120
 (125) Crowther, Bosley, *The New York Times*, 8 de febrero de 1945
 (126) Película Cloak and Dagger

Credits

Producer	: Milton Sperling
Director	: Fritz Lang
Screenplay	: Albert Matz, Ring Lardner Jr., based on a story by Boris Ingster and John Larkin, suggested by a book by Corey Ford and Alastair MacBain.
Photography	: Sol Polito
Art Direction	: Max Parker
Set Decoration	: Walter Hilford
Special Effects	: Harry Barndollar, Edwin DuPar
Music	: Max Steiner
Editor	: Christian Nyby
Assistant Director	: Russ Saunders
Technical Advisor	: Michael Burke
Cast	: Gary Cooper (Profesor Alvah Jasper), Lili Palmer (Gina), Robert Alda (Pinkie), Vladimir Sokoloff (Doctor Polda), J. Edward Brombert (Trenk), Marjorie Hoselle (Ann Dawson), Ludwig StOsell (The German), Helen Thimig (Katherine Loder), Dan Seymour (Marsoli), Marc Lawrence (Luigi), James Flavin (Col. Walsh), Pat O'Moore (The Englishman), Charles Marsh (Lingg), Larry Olson (Tommy), Don Turner (Erich), Rosalind Lyons, Connie Gilchrist.
Filmed at	: United States Pictures Inc., Hollywood in 1946
Running time	: Original release length, 106 mins; current prints, 102 mins.
Release	: by Warner Bros 28 September 1946

- (127) Courtade, op. cit., p. 73
 (128) Bogdanovich, op. cit., p. 61
 (129) Jensen, op. cit., p. 161
 (130) Bogdanovich, op. cit., p. 60

(131) Ott, op. cit., p. 219

(132) Eisner, op. cit., p.267

(133) Bogdanovich, op. cit., p. 61

(134) Ott, op. cit., p. 219

(135) Eisner, op. cit., p. 272

"God have mercy on un if we ever thought we could really keep science a secret -or even wanted to. God have mercy on us if we think we can wage other wars without destroying ourselves... And God have mercy on un if we haven't the sense to keep the world in peace"

(136) *ibid.*, p. 274

- "Nice sky

- Sure is

- Looks like the sky over my part of Ohio. I want to go back there, take off my suit and never climb into it again.

- That's a good want. I hope you make it.

- Blue sky and birds singing. Guess I'll see my girl soon.

- Yeah. Guess I will too."

(137) Bogdanovich, op. cit., p. 63

(138) Jenkins, op. cit., p. 163

(139) Lang, Fritz, "La nuit viennoise", *Cahiers du Cinéma* número 169, agosto 1965, p. 58

(140) *Variety*, volumen 164, número 1, 11 de Septiembre de 1946, p. 10

(141) Ott, op. cit., p. 220

CAPITULO 5 HOLLYWOOD 1940-50

5.1.	Antecedentes	256
5.2.	Americanos y Anti-americanos	261
5.3.	Bertolt Brecht ante el Comité	276
5.4.	Nuevas condiciones de producción en Hollywood.	
	Repercusiones del macartismo	289
	Notas	306

5.1. ANTECEDENTES

En 1931 los escritores cinematográficos de Hollywood se organizaron como sindicato, el *Screen Writer's Guild* (SWG), aunque su actividad fue más bien escasa por el boycott que sufrieron por parte de los directivos de los estudios de cine.

En 1934 el Sindicato revivió debido al flujo importante de escritores neoyorquinos que se trasladaron a California, como Dorothy Parker, Dashiell Hammett, Lilian Hellman, Donald O. Stewart, Sam Behrman y Anita Loos entre otros. Esto suponía una amenaza para los magnates del cine que reaccionaron creando un sindicato amarillo, el *Screen Playwrights* que propuso elaborar una lista negra con todos aquellos que de una forma u otra estuvieran conectados con el SWG.

A pesar de todo, lo cierto era que la mayoría de los productores eran apolíticos, exceptuando a algunos como Harry Cohn, director de la Columbia, quien tenía sus oficinas decoradas con posters de Mussolini, aunque según Russell (1) era muy dudoso que pudiera siquiera enumerar las líneas básicas del programa político y económico del Duce o a otros como Walt Disney, informante del FBI, a quien envió docenas de informes de actividades consideradas por él como subversivas, como por ejemplo, la fiesta de "La Noche de las Américas" celebrada el 14 de febrero de 1943 en Nueva York y en la que afamados artistas como Carmen Amaya o personalidades de la política y las letras como Pablo Neruda entre otros muchos, se reunieron bajo la Presidencia de Donald O. Stewart para potenciar los derechos de los trabajadores de América del Norte y del Sur. Walt Disney figuraba en la propaganda como invitado y al volver del acto envió el informe num. 21029 al FBI dando cuenta de lo que allí se habló y quienes fueron los asistentes (2).

El grupo de escritores neoyorquinos de izquierdas fue el puente entre Hollywood y los intelectuales alemanes que emigraron a California durante los años treinta: Fritz Lang, Bertolt Brecht, Thomas y Heinrich Mann, Hans Eisler, etc.

El lugar de encuentro entre los neoyorquinos y los europeos en Hollywood era el hogar de Salka Viertel en Santa Mónica, visitado frecuentemente por Donald O. Stewart, guionista de *Historias de Filadelfia*, Presidente de la Liga Anti-Franco durante la Guerra Civil Española (3). Allí se congregaba la élite intelectual en reuniones interminables en las que se hablaba de todo, fundamentalmente de política. Asistían inmigrantes ilustres, como el dramaturgo francés Marcel Achard, el músico Schoenberg, el compositor ruso Dimitri Tiomkin, Otto Klemperer, director de la Filarmónica de Los Angeles, junto con actores como Johnny Weismuller (Tarzán), Oscar Levant y Miriam Hopkins.

Salka Viertel fue muy activa políticamente pues se comprometió con el SWG en los días en que era considerado subversivo y fue miembro fundador de la Liga Antinazi a la que pertenecía Fritz Lang. Incluso cuando su amigo Ernst Lubitsch en 1936 le advirtió que la Liga Antinazi estaba controlada por los comunistas, razón por la cual él abandonaba la organización, Salka se lo desmintió diciendo:

"But Ernst, I said, what all these people do is sit around their swimming pools, drinking highballs and talking about movies, while the wives complain about their Filipino butlers.

I'm only warning you, he said, I'm getting out .

And I'm staying" (4).

En 1934 Upton Sinclair, uno de los pocos escritores norteamericanos de izquierda, famoso por su novela *Boston* (1928) sobre el caso de Nicola Sacco y

Bartolomeo Vanzetti y por la organización del EPIC (*End Poverty in California*), movimiento de reforma socialista, se presentó a las elecciones para Gobernador de California, siendo derrotado.

La candidatura de un escritor de izquierdas a un cargo político es un hecho muy significativo y una buena muestra del clima de opinión de Hollywood en ese momento. El lema de Sinclair en su campaña fue la lucha contra la pobreza en California y para ello solicitaba control federal en la industria del cine, aumento de impuestos para las clases pudientes y reconocimiento de los sindicatos organizados, a pesar de la oposición de los estudios de Hollywood con sus magnates a la cabeza. Para éstos, los mítines de Sinclair no eran más que *charlas bolcheviques que no producirían más que sangre por las calles* (5), lo que sirvió para formar un frente común contra Sinclair y favorecer el triunfo del candidato republicano, Frank E. Merriam.

Incluso hasta los propios votantes demócratas apoyaron a Merriam en contra de Sinclair, llevándose a cabo una campaña sucia contra Sinclair que hoy en día parecería imposible en cualquier país democrático. Se utilizaron noticiarios trucados procedentes de películas en las que se veía a los delincuentes acudiendo en masa a California para secundar los propósitos de Sinclair, se rodaron entrevistas falsas con actores simulando ser agitadores bolcheviques que apoyaban a Sinclair, contrastándolo con dulces y pacíficas ancianitas votando a Merriam (6).

Malraux y Hemingway visitaron Hollywood en 1937 junto con otros artistas para hablar sobre la Guerra Civil en nombre de la República Española, logrando recaudar cinco mil dólares. Más tarde se repitió el acto en el *Shrine Auditorium* y los trabajadores de los estudios acudieron masivamente junto con casi toda la colonia de refugiados alemanes.

"La tarde fue un triunfo. Malraux levantó el puño según el saludo comunista y miles de señoras con abrigo de visón y totalmente enojadas levantaron el puño también actuado quizás estimuladas por un sentido del espectáculo" (7).

Como resultado de la visita de Malraux y Hemingway y del izquierdista holandés Joris Ivens (director de la película *The Spanish Earth*) quince estrellas del celuloide (Frederich March entre ellos) donaron mil dólares cada uno para la adquisición de una ambulancia y equipo médico para la República Española.

Según Gubern (8) "el clima liberal del *New Deal* y la nutrida representación de demócratas alemanes exiliados en Hollywood (Fritz Lang entre ellos) había creado en esta ciudad un vivo ambiente político antifascista que tuvo ocasión de manifestarse en el curso de frecuentes declaraciones ... acerca de la guerra civil española ... y protestas contra... Hitler". Sigue Gubern destacando que la producción cinematográfica americana de la época se hace eco de los graves problemas sociales. Lang no es una excepción a esa corriente y son ejemplos de ello *Fury* y *You only live twice*, ambas de 1936.

El fracaso de Sinclair como político y la serie de actividades antifascistas citadas de los intelectuales de izquierdas, fueron el caldo de cultivo donde se alimentó un ambiente de desconfianza en Hollywood hacia los escritores y muy especialmente hacia aquellos relacionados de una u otra forma con la ciudad de Nueva York.

La situación pues era propicia para que se creara en 1930 el HUAC (*House Un-American Activities Committee*) conocida primero como Comisión Dies, por el nombre de su primer presidente, Martin Dies, de Texas. Su actividad se extendió durante más de treinta años elaborando expedientes a informes. Su época de mayor

poder comenzó en 1948, aunque ya desde 1947 se había a conocer sus amplios poderes, exigiendo exámenes ideológicos para el cine norteamericano.

Estuvo claro desde su nacimiento, y se confirmaría más tarde, que la Comisión Dies:

"suponía la más eficaz concentración de fuerzas conservadoras enemigas de Roosevelt y del *New Deal* ... El republicano J. Parnell Thomas que la presidiría más tarde declaró ya en 1940: la subversión en América ha florecido bajo el *New Deal*..." (9).

El HUAC fijó inmediatamente su atención en Hollywood, ya que se pretendía investigar hasta qué punto habían penetrado las ideas comunistas en las películas. Comenzaba la "caza de brujas" y el "tiempo de canallas" como llamó Lilian Hellman a aquella triste época. La propia Lilian Hellman fue llamada a declarar en 1972 por sus supuestas actividades anti-norteamericanas ante el Comité del Congreso encargado de defender los ideales norteamericanos.

Sin embargo, los intelectuales seguían manteniendo sus posiciones contra el fascismo y el nazismo y así en junio de 1939 tuvo lugar en Nueva York la reunión que cada dos años celebraba la Liga de Escritores Americanos en el Carnegie Hall. Una vez más se llenó la sala de un público dispuesto a escuchar a los conferenciantes antifascistas y apoyar además a los trabajadores inmigrantes de California, fundamentalmente mejicanos. Entre los conferenciantes figuraron Thomas Mann, de Alemania y Luis Aragon de Francia. El mejor discurso estuvo a cargo de Vincent Sheean, pues en él se resumían los ideales de la Liga y se alentaba a todos en la lucha contra el fascismo y el nazismo, animando a los escritores a comprometerse con la sociedad.

5.2. AMERICANOS Y ANTIAMERICANOS

La denominación del Comité como de "actividades anti-americanas" fue fruto de un cuidadoso estudio previo. En efecto, la alusión directa a términos como *comunista* o *subversivo* no pareció conveniente. Se optó finalmente por hacer referencia a lo *americano* como paradigma de virtudes esenciales, siendo por ello lo *anti-americano* equivalente a perversión, subversión, en definitiva, a todo lo *malo* que *un buen americano* no puede desear. Incluso en nuestros días los conceptos *americanismo* y *anti-americanismo* siguen funcionando a la perfección.

En 1945 estalla en Hollywood una dura huelga de carpinteros, maquinistas y otros trabajadores especialistas de los estudios de cine que afectó a diez mil trabajadores que sufrieron el *lockout* de los empresarios. Seis mil esquirolles les sustituyeron. Los trabajadores iniciaron una revuelta que fue sofocada por la policía con disparos al aire. En total ocho estudios se vieron involucrados en los disturbios, parando el rodaje de un total de cincuenta películas. Comenzaron los esfuerzos de mediación entre las partes, siendo uno de los más importantes el que llevó a cabo Ronald Reagan, por entonces Presidente de la *Screen Actors Guild* y que según Friedrich (10), "para estar a tono con la violencia imperante llevaba un revólver 32 Smith&Wesson en su pistolera".

El Comité que presidía Reagan incluía varios nombres de famosos: Dick Powell, Robert Taylor y la entonces esposa de Reagan, Jane Wyman. Amenazaron con enviar a artistas famosos a las ciudades importantes, para denunciar lo que estaba ocurriendo en Hollywood con los Sindicatos.

En las elecciones generales de 1945, dos meses después de las huelgas, los Republicanos pasaron a tener mayoría en la *House of Representatives*. Las cosas iban a cambiar y entre ellas la Presidencia del Comité de Actividades Anti-Americanas que desde la jubilación de Martin Dies, estaba bajo mandato de los demócratas y que ahora iba a ser ocupada por los republicanos en la persona de J. Parnell Thomas, a quien el *New Deal* de Roosevelt, como ya se ha mencionado, le parecía una pesadilla digna de ser destruída. Los republicanos hicieron otros nombramientos y entre ellos el de un nuevo congresista, un joven asignado a ayudar a J. Parnell Thomas. Su nombre: Richard Nixon. Otro recién llegado que pronto alcanzaría gran notoriedad fue el joven senador por Wisconsin, Joe McCarthy. Pero la enfermedad nacional que gracias a él se conoció como "macartismo" fue fomentada por el propio Truman (11).

Según Gore Vidal (12) el Presidente Harry S. Truman estableció y presidió el *National Security State* e introdujo el Programa de Lealtad de los Empleados Federales (*Federal Employee Loyalty Program*) en 1947 y en el que seis millones y medio de norteamericanos tuvieron que hacer un *humiliating oath*.

Entre los proyectos culturales del *New Deal* llevados a cabo entre 1933 y 1939 figuraron programas de ayuda a artistas e intelectuales. Se crearon departamentos especiales como el *Public Works of Art Project* para la organización de proyectos piloto. Para paliar los efectos de la Depresión de 1929 se ayudó a escritores, artistas y músicos, y al objeto de aliviar el sufrimiento de los desempleados se favorecieron los empleos temporales por medio de entidades tales como la *Work Progress Administration* (WPA) y el *Civilian Conservation Corps* (CCC).

En 1941 Roosevelt había declarado que las películas y los periódicos no deberían estar sujetos a la censura de guerra. El derecho de protección del cine y de la

prensa bajo la Primera Enmienda había sido tácitamente garantizado por la administración Roosevelt. En definitiva, la administración Roosevelt había proporcionado al cine durante la guerra un estatus político y social.

Pero la llegada de los republicanos al Congreso cambió todo el panorama político y muchos puestos importantes pasaron a ser controlados por ellos. Entre ellos la presidencia del HUAC. El líder sindical Herb Sorrell, acusado de comunista por Walt Disney, fue detenido por dos ciudadanos ayudados por un policía y esposado le dieron una paliza, aunque nadie fue arrestado ni perseguido por ello (13). Pero el asunto no terminó ahí. Las autoridades sacaron a la luz un carnet del Partido Comunista extendido a nombre de Herbert Stewart, siendo Stewart el nombre de soltera de la madre de Sorrell. Un experto en caligrafía afirmó que la firma era de Sorrell, aunque éste lo negó. El Director del FBI, J. Edgar Hoover, íntimo amigo de Disney, resolvió la cuestión afirmando al Comité que aquel carnet había sido firmado por Sorrell, y como por aquel entonces la opinión de Hoover era definitiva, así se aceptó (14). Walt Disney consiguió de esta forma debilitar la fuerza de los Sindicatos en los Estudios de cine (15).

Según John Kobal (16) el estreno de *Monsieur Verdoux* (1947) de Charles Chaplin marcó el comienzo de la era McCarthy. Chaplin fue llamado a declarar ante el HUAC para testificar sobre su supuesta afiliación comunista.

Los censores listaron y explicaron todas las inmoralidades que no podían ser toleradas en la película *Monsieur Verdoux*. He aquí un resumen (17):

1) Cuando una de las esposas del moderno Barbazul le pide a éste *come to bed* (ven a la cama), tuvo que cambiarlo por *go to bed* (vete a la cama).

2) Al encontrarse con una joven prostituta a quien Verdoux pensaba envenenar para ver la eficacia de un nuevo veneno, el censor no admitió que hubiera ninguna referencia a que la joven fuera una mujer de la calle.

3) No se toleraba la referencia al *Salvation Army* hecho por la joven prostituta, pues eso era ofender a ese grupo.

Chaplin también tuvo dificultades con un ayudante de Joseph I. Breen, en aquel entonces jefe de la autocensura de la *Hays Office*, al preguntar éste a Chaplin si tenía alguna animosidad contra la Iglesia Católica, contra la sociedad o contra la propia concepción del Estado. El film fue mostrado antes de su exhibición pública a la Legión Católica de la Decencia y a otros grupos religiosos. Breen le dio luz verde y la película se proyectó al público con gran éxito. Durante su montaje Chaplin fue avisado del requerimiento de comparecer ante el HUAC, y envió el siguiente telegrama (18):

"Para su información le comunico lo que Vds. desean saber. No soy comunista ni jamás he pertenecido a ninguna organización o partido político en mi vida".

La función del HUAC era comprobar si los comunistas se habían apoderado de uno de los medios de información más importantes, como el cine y desde aquí, formentar las huelgas. Al igual que el senador McCarthy, que pretendía poseer una lista de doscientos cinco comunistas de carné en el Departamento de Estado, Parnell hablaba de "cientos de prominentes comunistas en Hollywood". Se ha comprobado que ambas afirmaciones eran igualmente falsas: después de años de interrogatorios apoyados en las pruebas aportadas por el FBI, el Comité publicó en 1952 una lista de trescientos veinticuatro empleados o cónyuges de los empleados que podían ser identificados (algo nunca probado) como comunistas, ello de una plantilla total de más de treinta mil. Si el término "prominente" incluye a directores o escritores de segunda fila, lo cierto es que

apenas podrían contarse dos o tres docenas de comunistas en Hollywood que pudieran tener alguna importancia (19).

El Comité tenía muchos otros campos que explorar, aparte de Hollywood. Empezó en 1947 indagando el papel que desempeñó la Unión de Trabajadores del Automóvil en la huelga continuada de la empresa Allis Chalmers, el papel de la Unión de Trabajadores de la Energía en la huelga de Bridgeport, Connecticut, el de los trabajadores de la Agricultura, Tabaco y Alimentación en la huelga de la planta de Reynolds Tobacco Co., en Winston, Salem. Los sindicatos, al igual que Hollywood, eran un asunto de interés continuo para el Comité de Actividades Antiamericanas (véase apéndice num 5).

Un antiguo militante comunista arrepentido, Budenz, denunció a un supuesto infiltrado del Kremlin, llamado Gerhart Eisler, demostrándose que éste había mentido a las autoridades de inmigración con nombre y pasaporte falsos. Esto fue corroborado por su hermana mayor Elfriede (en los Estados Unidos se hacía llamar Ruth Fischer) quien hizo una declaración por escrito denunciando una conspiración del comunismo alemán en el Harvard University Press. Describió a su hermano, a quien no había visto desde hacía años, como un agente soviético, un asesino y un terrorista. Tampoco se mostró afectuosa con su otro hermano, el compositor Hanns Eisler, discípulo de Schoenberg, autor de obras sobre la teoría de la música, *Philosophie der neuen Musik, Versuch über Wagner, Mahler, Berg*, etc., y de la música de la película de Fritz Lang *Hagmen also die!*, director del *Film Music Project* financiado por la fundación Rockefeller y de la *New School of Social Research of New York* y le acusó de ser un comunista "en sentido filosófico" (20).

El Comité llamó a los dos hermanos y mientras a Gerhart le hicieron preguntas de puro trámite, Hanns fue sometido a un interrogatorio exhaustivo, preguntándole repetidas veces sobre su colaboración con Bertolt Brecht, fundamentalmente sobre la música escrita para su obra dramática más radical *Die Massnahme* de 1930, para la película *Kuhle Wampe* de 1932 y sobre la ya mencionada de Fritz Lang *Hangmen also die!* (véase epígrafe 4.3. p. 191). Eisler manifestó estar orgulloso de toda su producción musical y negó el hecho de ser comunista. Davies (21) sostiene que Hanns Eisler fue investigado y llamado a declarar no sólo a causa de su hermano, sino porque cuando en 1939 intentaba buscar un visado de entrada en los Estados Unidos, entre las personas que le apoyaron figuraba Eleanor Roosevelt. Walter Goodman, citado por Davies (22), sugiere que Eleanor Roosevelt fue uno de los objetivos principales buscados para desacreditar la política rooseveltiana durante este período.

Las sesiones del Comité eran supuestamente privadas, aunque después de cada una tanto Parnell como su ayudante Stripling convocaban una rueda de prensa donde se daba cuenta de las investigaciones, y se afirmaba que el principal vehículo de propaganda del comunismo era el Sindicato y lo que verdaderamente le preocupaba al Comité era que hubiera un sindicato formado por intelectuales (23).

El HUAC expidió en septiembre de 1947 cuarenta y una citaciones a otros tantos profesionales del cine que deberían declarar en Washington al mes siguiente. De todos ellos, diecinueve decidieron inmediatamente oponerse a las actuaciones del Comité, por considerarlas anticonstitucionales. La prensa denominó a éstos "hostiles" frente a los dispuestos a colaborar, conocidos como testigos "friendly".

Los diecinueve testigos "hostiles" fueron:

- | | | |
|---------------------|---|---|
| Dalton Trumbo | - | Autor de <i>Johnny took his gun</i> .
<i>Kitty Foyle</i> (guión).
<i>A man to remember</i> (guión). |
| Howard Koch | - | <i>Sergeant York</i> (guión). Radio script
de <i>War of the Worlds</i> de Orson
Wells. |
| John Howard Lawson | - | <i>Algiers</i> (guión). |
| Ring Lardner Jr. | - | <i>Cloak and Dagger</i> (coautor del
guión), película anti-nazi de Fritz
Lang. |
| Lester Cole | - | <i>Fiesta</i> (guión). Miembro del
Consejo de Dirección del SWG. |
| Herbert J. Biberman | | |
| Albert Matz | - | <i>Cloak and Dagger</i> (coautor del
guión). |
| Alvah Bessie | - | <i>Objective Burma</i> (guión) |
| Samuel Ornitz | | |
| Richard Collins | - | <i>Song of Russia</i> (guión) |
| Waldo Salt | | |
| Gordon Kahn | - | Miembro del Consejo de Dirección
del SWG. |
| Bertolt Brecht | - | Co-autor del guión de <i>Hangmen
also die!</i> film anti-nazi de Fritz
Lang. |

Entre los directores y productores se encontraban: Edward Dmytryk,

Irving Pichel, Adrian Scott, Robert Rossen, Lewis Milestone y entre los actores Larry Parks.

Como puede observarse de esta primera lista de diecinueve, tres fueron colaboradores de Fritz Lang en los guiones de dos de sus películas anti-nazi, *Cloak and Dagger* y *Hangmen also die!* y trece de ellos, casualmente, judíos (24).

Finalmente sólo comparecieron diez testigos, conocidos como "Los diez de Hollywood" más Bertolt Brecht. "Los diez de Hollywood" fueron, por orden alfabético, Bessie, Biberman, Cole, Dmytryk, Lardner, Lawson, Maltz, Ornitz, Scott y Trumbo. Tres de los diecinueve, colaboradores de Fritz Lang, permanecen en esta "lista corta" (Brecht, Lardner y Maltz).

Las citas se basaron en las conclusiones del Comité establecidas, únicamente, a partir del testimonio de los "friendly". Dichas conclusiones fueron (25):

- 1) Las presiones de la Casa Blanca habían forzado a los estudios de cine a producir *flagrant Communist propaganda films*.
- 2) Las intrigas de Washington habían ayudado a los líderes sindicales comunistas a amenazar a los Estudios.
- 3) Los escritores comunistas estaban difundiendo sutilmente propaganda comunista en sus películas.

El 20 de octubre de 1947 comenzaron las sesiones del Comité que duraron diez días, ante más de cien periodistas, fotógrafos y cámaras de los noticiarios.

En la mesa del tribunal se sentaron J. Parnell, como Presidente del HUAC, junto a McDowell de Pensilvania, Vail de Illinois y Nixon, republicano por California, futuro presidente de los Estados Unidos.

Todos los inculcados requirieron ayuda de abogados particulares. Entre ellos los más famosos eran Robert Kenny, Bartley Crum junto con Ben Margolis y Charles Katz, estos últimos militantes izquierdistas. Los abogados estudiaron las diversas posibilidades de defensa, desde negarse a contestar cualquier pregunta hasta rechazar la autoridad del Comité para preguntar sus afinidades políticas. Más provocador aún sería un reconocimiento público de éstas, seguido de una autodefensa por pertenecer al Partido Comunista, algo que, en teoría, era legal, aunque el Acta Smith de 1940 pone restricciones muy graves al Partido Comunista (26). Una tercera posibilidad era negar la pertenencia al Partido Comunista, pero entonces se les podría acusar de perjurio. Lo más seguro era acogerse a la Quinta Enmienda, cláusula que protege al acusado de la autoacusación (27). Finalmente la mayoría de los acusados decidieron acogerse a la Primera Enmienda: "Freedom of religion, speech, press, assembly and petition".

El único que estableció una estrategia propia fue Bertolt Brecht que no era ciudadano americano y por tanto no estaba protegido por el *Bill of Rights*. Además acababa de recibir los documentos necesarios para viajar a Suiza y sentía un temor probablemente justificado de que al enfrentarse al Comité se le impidiera la salida de los EEUU y acabara en la cárcel. Sin embargo el resto de los inculcados no temía ir a la cárcel ni tampoco se sentían acosados o solos. Tenían a su lado a un impresionante número de compañeros que les apoyaban, entre ellos, Humphrey Bogart, Rita Hayworth, Katherine Hepburn, Groucho Marx, Gene Kelly y desde luego a los sindicatos de escritores y directores (SWG y SDG) que se manifestaron con extrema

dureza contra la ingerencia del Comité en la actividad normal de la industria del cine, tratando de coartar su libertad de expresión. Sus manifestaciones y opiniones llegaron a todos los públicos debido a la fama de estos artistas conocidos mundialmente. Son de destacar algunas de esas manifestaciones:

Judy Garland: " Before every conscience in America is subpoenaed, please speak up! Write your Congressman a letter! Let the Congress know what you think of its un-American Committee. Tell them how much you resent the way Mr. Thomas is kicking the living daylight out of the Bill of Rights!"

Gregory Peck: " There is more than one way to lose your liberty. It can be torn out of your hands by a tyrant- but it can also slip away, day by day, while you're too busy to notice, or too confused, or too scared".

Robert Ryan: "President Roosevelt called the Un-American Committee "a sordid procedure" and that describes it pretty accurately" (28).

Otros actores no eran de la misma opinión y es conocida la anécdota que cuenta Lester Cole sobre la actuación de Ronald Reagan. Casi todos los actores se solidarizaron con la decisión de que sus compañeros se acogieran a la Primera Enmienda. Cuando Lester fue a la casa de Ronald Reagan y Jane Wyman, ésta le dijo que Ronnie estaba descansando y no podía recibirle, pero que estaba con ellos y que al día siguiente firmaría el escrito, cosa que nunca hizo (29).

Un dato importante es que, antes del juicio, los dueños de los estudios estuvieron siempre dispuestos a que los inculpados siguieran trabajando para ellos. Eddie Mannix le aseguró a Lester Cole:

"No half-ass Congressman is going to tell MGM how to run its business"(30).

El primer testigo amistoso o bien dispuesto hacia el Tribunal fue el productor Jack Warner. En los interrogatorios preliminares en la primavera anterior en Los Angeles hizo un testimonio confuso, asegurando que Washington había ejercido presión política sobre él y que los comunistas habían intentado influenciar las películas de la Warner Brothers, pero insistía en que él había hecho siempre todo con la mejor intención a causa de su americanismo. John Houston le preguntó más tarde qué había dicho ante el Tribunal y él dijo "They wanted to know the names of the people I thought might be Communists out here... I told them the names of a few Bessie, Kahn, Koch, Lardner, Lawson, Maltz, Rossen, Trumbo, Wexley, Guy Endore, Emmert Lavery, Irwin Shaw, Clifford Odets, Sheridan Gibney and the Epsteins". Según Warner no habían escrito nunca nada subversivo, pero era difícil según él seguir de cerca todo lo que escribían; algunas veces las cosas pueden tener un doble sentido y había que ir a Harvard ocho o diez años a estudiar leyes para descubrir su sentido real. Más tarde sugirió crear una fundación que se dedicara a enviar a Rusia a todos aquellos que no les gustara el sistema Americano de Gobierno (31).

Gary Cooper negó tener ninguna implicación con comunistas, pero no pudo recordar cuándo algunas de estas implicaciones podía haberle amenazado. Incluso había desechado algunos guiones, porque tenían algún matiz comunista, aunque le fue imposible recordar el nombre de ninguno, ya que los leía de noche. Si no le parecían buenos no los terminaba, y si los terminaba, los devolvía rápidamente. Esta respuesta desconcertante causó gran hilaridad en todo el país (32). Otras declaraciones de testigos amistosos, como las de Ayn Rand y Robert Taylor se situaron al mismo nivel (33).

Ronald Reagan por su parte, habló como Presidente de la Asociación de Actores y dijo que el Sindicato había sido afectado por un "small clique". Su testimonio no sorprendió al Tribunal, ya que Ronald Reagan había contado en el mes de abril

anterior al FBI todo lo que sabía, identificando él y su esposa Jane Wyman a varios escritores como pro-comunistas. Reagan fue un informante del FBI durante los años cuarenta clasificado por la Agencia con el código T-10, según el periódico San José Mercury-News del 7 de septiembre de 1985 que publica un artículo de M.L. Stein, "San Jose Mercury News uses FOI Act to expose Reagan" (34). Este mismo periódico publicó una exclusiva el 25 de agosto informando que Reagan y su primera esposa Jane Wyman "provided the FBI with names of actors whom they believed were members of a clique (pandilla) with a pro-Communist line" y el número del 7 de septiembre de 1985 dice más adelante "The Mercury News story by staffer Scott Herhold said that Rusty Brashear, a White House spokesman confirmed the report, but asserted that FBI officials had told him Reagan's involvement with the bureau was "very minor".

Ni la prensa, concretamente *The New York Times*, ni los liberales de Hollywood estaban de acuerdo en la forma en que se estaban llevando a cabo las comparecencias. Se realizó un programa de radio titulado "Hollywood fights back" en el que varios famosos desafiaron a los inquisidores, siendo de destacar la defensa del comunismo que hizo Thomas Mann en uno de ellos:

"The ignorant and superstitious persecution of the believers in a political and economic doctrine which is, after all, the creation of great minds, and great thinkers - I testify that this persecution is not only degrading for the persecutors themselves but also very harmful to the cultural reputation of this country"... As an American of German birth I finally testify that I am painfully familiar with certain political trends. Spiritual intolerance, political inquisitions.... that is how it started in Germany. What followed was fascism..." (35).

John Howard Lawson y Albert Matz fueron los únicos que se declararon públicamente de ideología comunista. Lawson solicitó leer en público una declaración que le fue denegada. En otro momento de su declaración afirmó:

"The pictures I have written are very well known. They are... such pictures as "Blockade", of which I am very proud, and in which I introduced the danger that this democracy faced from the attempt to destroy democracy in Spain in 1937"(36).

Otro de los encausados, Dalton Trumbo se presentó al juicio con varios ficheros conteniendo veinte guiones y varias cajas con negativos de sus películas para ser examinados, cosa que no sucedió. Asimismo intentó leer una declaración que le fue denegada y negó pronunciarse sobre su pertenencia al Sindicato de Guionistas, ya que según él, el Comité estaba intentando igualar el hecho de pertenecer al Sindicato con el de ser comunista.

Las sesiones del Comité y la actitud de los testigos *hostiles* al Tribunal produjeron sentimientos encontrados tanto entre los animosos miembros de apoyo, del denominado Comité de la Primera Enmienda, como del público y de los medios de comunicación que habían sentido simpatía hacia la causa de los perseguidos. Algunos compañeros se sintieron utilizados como "compañeros de viaje". John Huston que ayudó a la creación del Comité de la Primera Enmienda llegó a afirmar:

" It was a sorry performance... You felt your skin crawl and your stomach turn. I disapproved of what was being done to the Ten, but I also disapproved of their response. They had lost a chance to defend a most important principle... Before this spectacle the attitude of the press had been extremely sympathetic. Now it changed..." (37).

A pesar de todo "Los diez de Hollywood" se sintieron eufóricos en su vuelta a casa, donde quinientos simpatizantes les recibieron calurosamente. En el propio aeropuerto de Los Angeles les animaron a seguir en la lucha. Entre los primeros objetivos figuraba ganar las elecciones del Sindicato y derogar la Taft-Hartly Labor Relations Act de 1947 que ponía restricciones a las organizaciones sindicales y que había entrado en vigor aquel verano, exigiendo la elaboración de un fichero con los nombres

de los trabajadores pertenecientes al partido comunista. Ante su asombro, fueron derrotados en las elecciones de noviembre y dos de "Los diez", Lester Cole y Gordon Kahn, perdieron su puesto en la Comisión Ejecutiva.

El 24 de noviembre, Parnell Thomas solicitó al Congreso que se citara a "Los diez" por desacato. Richard Nixon defendió la propuesta que se aceptó por 346 votos frente a 17 (véase al respecto el epígrafe 5.4.).

El problema era qué hacer en la industria del cine con estos comunistas reconocidos. Se llegó a la conclusión de que lo mejor era despedirles de sus respectivos trabajos. Se celebraron manifestaciones contra ellos en Kansas y North Carolina, así como boycotts en contra de las películas en las que hubiera intervenido alguno de "Los diez".

Las compañías Fox y RKO decidieron despedir a Lardner, Dmytryk y Scott y los estudios afectados decidieron actuar conjuntamente. El único que mostró su desacuerdo fue Goldwyn en la reunión mantenida por los principales ejecutivos de la industria del cine en la que hizo una declaración de independencia (38).

Eric Johnston, sucesor de Will Hays como Presidente de la MPDA, insistió en que si la industria cinematográfica quería ganarse el respeto del público norteamericano, había que despedir a los diez hombres que habían sido citados ante el Comité y a todos los que se supiera o creyera que eran comunistas. Sólo se opusieron Goldwyn, Walter Wanger de la Paramount y Dore Schary de la RKO. El resultado fue una declaración de ocho párrafos que ponía definitivamente en la lista negra a "Los diez de Hollywood" y "a cualquier comunista o miembro de cualquier partido o grupo que preconice el derrocamiento del gobierno de los EEUU por la fuerza o por cualquier clase

de métodos ilegales o anticonstitucionales". Los estudios aplicaron la "moral clause" de los contratos, mediante la cual se permitía despedir a cualquiera por cualquier razón sin contrapartida económica, a la vez que se establecía que no volverían a ser admitidos hasta que no declararan bajo juramento que no eran comunistas.

En 1951 el HUAC reanudó sus investigaciones bajo una nueva dirección. John Wood había sustituido al antiguo Presidente del Comité J. Parnell Thomas, condenado y enviado a la cárcel por delitos financieros cuando ocupaba el citado cargo, donde por ironías del destino el gran inquisidor se encontraría con dos de sus perseguidos, Lardner y Cole (39).

Brecht era, en cierto modo, un hombre privilegiado, pues fue recibido por productores y directores, gracias a los buenos oficios de sus amigos de la colonia alemana, a diferencia de muchos otros artistas que esperaban ansiosamente una llamada o una cita, y si todos sus proyectos de trabajo fueron inútiles, se debió fundamentalmente a su negativa de acomodarse a las convenciones y forma de trabajo de Hollywood (41).

Brecht era solamente conocido en el círculo de inmigrantes, por lo que se vio obligado a "vender sus ideas" a gente que nunca había oído pronunciar su nombre; si acaso conocían la obra de Thomas Mann, y exclusivamente en círculos de la élite. Incluso el antiguo presidente del SWG, Donald Ogden Stewart no sabía quien era Bertolt Brecht y menos aún que su esposa fuese una actriz famosa en Alemania.

Bertolt Brecht y su familia sufrieron grandes apuros económicos en Hollywood. Procedía de la clase media y durante su juventud en Alemania pasó estrecheces hasta que triunfó con su obra *La ópera de los tres peniques*. A partir de ahí su nivel de vida fue más confortable. Llegó a poseer una casa durante siete semanas y un coche, pero todo esto desapareció en 1933 con su marcha al exilio. Al llegar a los Estados Unidos se vio obligado con su familia a vivir de prestado, subsistiendo durante el primer año con ciento veinte dólares mensuales (aproximadamente el sueldo de un trabajador sin cualificar y la mitad del sueldo de un carpintero). De esta cantidad, cuarenta y ocho dólares se destinaba al alquiler de la vivienda. En el país de los automóviles, el carecer de este medio de transporte les hacía tener que ser dependientes de los demás, en un lugar donde las distancias son muy grandes y no hay aceras para peatones. La ropa de los niños les fue donada por el Salvation Army y la atención médica les resultó gratuita, gracias a otro refugiado alemán, el Dr. Schiff, que curó a su hija Bárbara de tuberculosis.

Aunque Brecht era un hombre frugal no asistía indiferente a estas penalidades económicas y si eligió Los Angeles en vez de Nueva York fue por consejo de su amigo Lion Feuchtwanger, ya que la vida en California era más barata.

Brecht sufrió penurias económicas y sufrió también con la forma de trabajar en Hollywood que nunca llegó a entender. Las cosas empeoraron cuando creyó ver la traición por parte de sus compañeros de exilio. Brecht se sintió engañado por otro alemán refugiado, Billy Wilder, según relata en su diario y se ha visto en el epígrafe 4.3. p. 184 (42).

Die Schande

Als ich bestohlen wurde in Los Angeles, der Stadt
Käuflicher Träume, merkte ich
Wie ich den Diebstahl, ausgeführt von einem Flüchtling
Gleich mir selber und einem Leser
All meiner Gedichte, sorglich geheimhielt
So als fürchtete ich, die Schande
KÖnne bekannt werden, sagen wir, bei der Tierwelt

(GW x. 858) Poema *Die Schande* (*Shame*).

Entró a formar parte de una célebre colonia de escritores alemanes, entre los que estaban, Erich Maria Remarque, Vicki Baum, Franz Werfel, Georges Froeschel, Salka Viertel, Kurt Siodmak, Robert Thoeren y muchos otros.

En 1944 había en Hollywood los siguientes refugiados alemanes: 59 guionistas, 33 directores, 23 productores, 10 actores y 19 compositores trabajando para la industria del cine. Los escritores y guionistas fueron muy apreciados, más que los otros profesionales, pues Hollywood consideraba que tenían un don especial para contar historias. Brecht sabía esto y pensó que con su talento le resultaría fácil triunfar. Pero a veces las cosas no salen tan fácilmente. Empezó a obsesionarse con el dinero y con el

5.3. BERTOLT BRECHT ANTE EL COMITE

Brecht ya era un hombre maduro cuando emigró a los Estados Unidos y no se hacía demasiadas ilusiones sobre este país, la Nueva Atlántida para él y para muchos alemanes de su generación, pero la necesidad y la falta de opciones le empujaron a permanecer en Hollywood desde 1941 hasta 1947, y es importante resaltar que durante este período de exilio surgieron algunas de sus obras más significativas, así como también algunas de sus facetas más negativas como persona, ya que tuvo que desenvolverse y luchar por su subsistencia en una de las sociedades más agresivas y competitivas.

Brecht pertenecía a una generación de alemanes fascinada en principio por el hecho americano. América había representado para él un mundo exótico de gangsters, boxeo y prohibición de alcohol, películas de Charlot, slogans comerciales que los alemanes aprendían e incorporaban al lenguaje cotidiano, fascinación por la tecnología puntera, radios, aviones, gramófonos, coches. América estaba en el ambiente y las librerías alemanas aparecían repletas de libros sobre América. Brecht en su diario de trabajo dice "Cómo me aburre Alemania!" y luego añade "¿Qué nos queda? : ¡América!" (40).

Había mucho más que Brecht no alcanzaba a comprender, y conforme más conocía el país, más se desvanecía su interés. En 1926, después de la lectura del libro de Frank Norris *The Pit*, intentó, sin éxito, escribir sobre el Chicago Wheat Exchange. Esto le llevó a estudiar la teoría económica marxista y, más tarde a interesarse por su ideología, por lo que conforme se afianzaban sus nuevas convicciones, se enfriaba el entusiasmo por América.

La Depresión de 1929 le inspira el poema *Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York* y se refiere al país como el "God's own Country", describiendo la caída de la cultura americana desde la perspectiva de un observador futuro.

En su famoso poema a la emigración en Hollywood, escrito durante su primer año de exilio en América, Brecht aprecia el valor de la palabra "mercado" en el país donde todo se vende y todo se compra, hasta las ideas.

Hollywood

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden.
Hoffnungsvoll
Reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer

Brecht disfrutaba de una enorme reputación en Europa antes de llegar a América, fundamentalmente entre la izquierda europea, y como muchas personas notables tenía un carisma especial. A primera vista podría parecer que su importancia literaria con respecto al cine tendría que ser grande por varias razones, entre ellas su instinto natural de escritor. De hecho, los revolucionarios principios dramáticos brechtianos han tenido una influencia directa sobre cineastas como Jean Luc Godard y Rainer Werner Fassbinder. Sin embargo la hora del cine revolucionario no había llegado a Hollywood, ya que el aspecto comercial primaba sobre cualquier otro.

Brecht intentó sin éxito adaptarse a la forma de trabajo americana y nada más llegar a California empezó a escribir guiones de cine conjuntamente con su amigo Ferdinand Reyher, entre ellos *Bermuda Troubles*, pero todos ellos presentaban dificultades de realización. Trabajó con diversos colaboradores, e incluso desarrolló algunas ideas para películas de Charles Boyer y Peter Lorre, quien ya había colaborado con él en Alemania haciendo *Mann ist Mann*.

hecho de que no se le reconociera su fama y talento. Era algo grave ser un desconocido a los ojos de muchos en una sociedad donde se identifica el fracaso con falta de talento, así que entró en "el mercado donde se compran mentiras". Esto sacó a flote todo lo peor que había en él y premeditadamente decidió escribir y triunfar en Hollywood a su manera, o fracasar rotundamente. Para alguien que deseaba cambiar las estructuras de la sociedad por medio de la revolución y el teatro moderno mediante el teatro revolucionario, era lógico que también quisiera revolucionar el cine que le había fascinado en su juventud.

Ninguna de las investigaciones llevadas a cabo por el Comité de Actividades Anti-Norteamericanas había tenido tanta relevancia como las investigaciones llevadas a cabo en Hollywood. El objetivo de investigar aquí era descubrir hasta qué punto había penetrado ya la influencia comunista en las películas y cómo se podía comprobar esta influencia.

Las investigaciones comenzaron en Hollywood en 1947. El 19 de Septiembre de ese año se presentó la policía en casa de Bertolt Brecht con una citación conminándole a presentarse en Washington delante del HUAC el 23 de Octubre. Los Brecht invitaron a café al empleado del gobierno el cual se quejaba de lo duro de su oficio y de que la gente intentaba esquivarle.

Es posible que la lectura de alguna de las obras de Bertolt Brecht - muchas ni habían sido traducidas al inglés - diera como resultado la afirmación de que Brecht era marxista y muy próximo a la causa comunista, aunque Brecht durante sus seis años de estancia en América no se había manifestado en público en ningún sentido, por lo que iba a ser difícil demostrar cuanta influencia comunista podía haber llevado a cabo. Durante ese tiempo sólo había conseguido un crédito a su nombre y ni siquiera en

solitario, sino compartiendo con Fritz Lang el argumento de la película *Hangman also die!*, y había hecho uno o dos pequeños trabajos en otras dos películas.

Por tanto, si la labor del Comité era descubrir y demostrar la influencia comunista de Bertolt Brecht en la industria del cine americano le iba a resultar difícil, ya que *Hangmen also die!* era pura y simplemente una película anti-nazi. Su inclusión entre los testigos hostiles no tenía nada que ver pues con su trabajo profesional en Hollywood.

Desde su llegada a América había sido investigado sistemáticamente por el FBI quien había abierto un archivo a su nombre. Cuando los Estados Unidos entraron en guerra contra Alemania fue considerado - como otros muchos - un "extranjero enemigo" aunque su exilio se debiera precisamente al régimen nazi. Brecht acudió entonces a la oficina de Inmigración y solicitó la ciudadanía americana.

El FBI disponía de numerosos informantes también inmigrantes con cuyas declaraciones se elaboraron varios dossiers sobre la familia Brecht y sus actividades en Alemania.

El 5 de marzo de 1943 el informante (nombre tachado) nos advierte que él conocía a Bertolt Brecht por su fama en Alemania donde era considerado un radical y asociado con personas de tendencia comunista. (Nombre tachado) declara que estableció relación con Brecht personalmente en los Estados Unidos y que todavía era un extremista y un enemigo del capitalismo. Según (Nombre tachado) Brecht acababa de terminar su trabajo en la película *Hangman also die!* en cuya producción había actuado como guionista y consejero técnico sobre las actividades subversivas en Europa. La autenticidad de *Hangmen also die!* se debe principalmente dijo (nombre borrado) al trabajo de Brecht, cuyo conocimiento de la actividad política clandestina era fruto de experiencia personal. (Nombre borrado) afirma que Brecht fue hecho prisionero por los nazis una vez y se cree que fue muy severamente tratado por ellos (43).

No existe constancia en ningún registro de que Bertolt Brecht fuera nunca encarcelado por los nazis y mucho menos severamente tratado. Quizá todo fue producto de una campaña de propaganda para promoción de la película montada por Fritz Lang o por el productor Arnold Pressburger.

El FBI sentía un particular interés por la actividad de Bertolt Brecht en las organizaciones de inmigrantes, como el *Council for a Democratic Germany*, en el que figuraban las personalidades alemanas anti-fascistas más importantes y que incluía gente de muy diversos orígenes, desde católicos hasta extrema izquierda y en el que figuraba Bertolt Brecht. Otra organización que le interesaba al FBI era *La Alemania Libre* con sede en Méjico y compuesta por varios escritores comunistas como Ana Seghers, veteranos de la Guerra Civil Española y otras personalidades. El interés radicaba en la sospecha de que este pequeño grupo era el núcleo principal del Gobierno Comunista Alemán en el exilio y si asociaban a Brecht con este grupo era porque se pensaba que en la Alemania de la posguerra, Brecht ocuparía un alto cargo, aunque el propio Brecht declarara, dice el informe del FBI, que "él no tenía deseos de obtener ningún puesto en el Gobierno en Alemania después de la guerra, todo lo que quería era volver a su trabajo" (44).

En realidad la única razón de estas sospechas del Federal Bureau of Investigation (FBI) fue la aparición de algunos trabajos de Bertolt Brecht en la revista *Freies Deutschland* del Movimiento "La Alemania Libre"; quizás eran sólo las sospechas de los informantes, aproximadamente unas cuarenta personas. Una de ellas, ya mencionada, era Ruth Fischer, hermana de Hanns y Gerhard Eisler, quien vigilaba estrechamente a sus dos hermanos, convertida ya a su llegada a los Estados Unidos en una notable anti-comunista. Incluso escribió un libro *Stalin and German Communism* en el que denuncia a Brecht como el más furibundo apologista del stalinismo. Para reforzar

sus teorías cita la obra de Brecht *Die Massnahme* así como algunos poemas que el FBI traduce y sintetiza en su informe de fecha 2 de octubre de 1944. Este informe era realmente incompleto, falta el registro de un año entero, el año 1947, justo el año en que Bertolt Brecht es citado y aparece en Washington para declarar ante el HUAC.

Brecht era el testigo número once y se presentó al Comité el día 30 de octubre de 1947. Llevaba un traje gastado de color oscuro, regalo de un admirador, que se adecuaba a un deliberado esfuerzo por tener aire de proletario (45). Prestó declaración jurando decir "The Truth, the whole truth and nothing but the truth, so help me God". Se sentó en la silla de los testigos y se enfrentó a las preguntas del Consejero del Comité, Robert Stripling, relativas a datos personales como su fecha de nacimiento e inmigración a los Estados Unidos. Respondió tartamudeando y equivocándose y dando la sensación de que no entendía bien el inglés. A continuación se le preguntó sobre la película antinazi de Fritz Lang *Hangmen also die!* y Brecht desvió la pregunta diciendo que había sido escrita "maybe around 1943 or 1944. I don't remember quite".

A continuación el Presidente le interroga sobre su pertenencia o no al Partido Comunista y Brecht solicita leer un comunicado antes de contestar a la pregunta. El Presidente se lo acepta pero quiere ver primero el comunicado. Los miembros del Tribunal lo leen y afirman que ese comunicado es únicamente una historia interesante sobre la vida alemana, pero que no era pertinente su lectura en esos momentos y a continuación se le repite la pregunta:

Mr. Stripling: ... Are you now or have you ever been a member of the Communist Party of any country?

Mr. Brecht: Mr. Chairman. I have heard my colleagues when they considered this question not as proper, but I am a guest in the country and do not want enter into any legal arguments, so I will answer your question as well as I can. I was not a

member or am not a member of any Communist Party (46).

Después de hacérselo repetir un par de veces, inicia con Brecht una discusión sobre literatura, en la que Stripling no quedó bien parado. Primero citó la obra de Brecht *Die Massnahme* y leyó un resumen que el FBI había hecho de la obra. Entonces preguntó el porqué de la muerte del joven revolucionario al final de la obra:

Mr. Stripling: Because he would not bow to discipline he was murdered by his comrades, isn't that true?

Mr. Brecht: Not, it is not really in it. You will find when you read it carefully, like in the old Japanese play where other ideas were at stake, this young man who died was convinced that he had done damage to the mission he believed in and he agreed to that and he was about ready to die in order not to make greater damage. So, he asks his comrades to help him to die. He jumps into an abyss and that is the story (47).

A continuación le preguntaron sobre dos letras de sus canciones *Lob des Lernens* y *Solidaritätslied* traducidas y publicadas al inglés en la Revista *New Masses* del Partido Comunista Americano (*In praise of Learning* y *Forward, we've not forgotten*). Brecht afirmó que habían sido mal traducidas.

Mr. Stripling: Did you write that, Mr. Brecht?

Mr. Brecht: No, I wrote a German poem, but that is very different from this (laughters)(48).

Otto Friedrich incluye otros pasajes del testimonio de Brecht sobre *Die Massnahme* que merecen ser recogidos aquí para mejor entender la postura del autor:

Stripling: "Mr. Brecht, may I interrupt you? Would you consider the play to be pro-Communist or anti-Communist or would it take a neutral position regarding Communists?

Brecht: No I would say - you see, literature has the right and the duty to give the public the ideas of the time. Now in this play - of course I wrote about twenty plays - but in this play I tried to express the feelings and the ideas of the German workers who then fought against Hitler. I also formulated in an artistic..."

Mr. Stripling: Fighting against Hitler, did you say?

Brecht: Yes" (49).

Pero Stripling no estaba satisfecho (50). Había encontrado en la revista *The People* una canción compuesta por Bertolt Brecht y Hanns Eisler que le había parecido subversiva:

You must be ready to take over
men on the dole, learn it;
men in the prisons, learn it
women in the kitchen, learn it...

Brecht se opuso a que "Führung" significara en inglés "Take over". El intérprete nombrado por el Comité, Mr. Baumgardt, le apoyó y negó que significara tomar el poder, sino que significaba tomar la iniciativa (take the lead).

Cook transcribe otra parte del interrogatorio:

Mr. Stripling: Mr. Brecht, did you ever make application to join the Communist Party?

Mr. Brecht: I do not understand the question. Did I make...

Mr. Stripling: Have you ever made application to join the Communist Party?

Mr. Brecht: No, no, no, no, never

Mr. Stripling: Mr. Chairman, we have here ...

Mr. Brecht: I was an independent writer and wanted to be an independent writer and I point that out and also theoretically, I think it was best for me not to join any party whatever. And all these things you read here were also written for workers of any other kind; Social Democrat workers were in these performances, so were Catholics, workers from Catholic unions, so were workers which never had been in a party or didn't want to go into a party.

Chairman: Mr. Brecht, did Hanns Eisler ever asked you to join the Communist Party?

Mr. Brecht: No, he did not. I think they considered me just a writer who wanted to write and as he saw it, but not as a political figure (51).

El Presidente del HUAC, J. Parnell Thomas, despidió muy amablemente a Bertolt Brecht:

"Thank you very much, Mr. Brecht. You are a good example to the witnesses of Mr. Kenny and Mr. Crum"(dos de los abogados que representaron a otros testigos hostiles) (52).

Es tradicional entre los biógrafos de Bertolt Brecht atribuirle el mérito de haberse burlado del Comité, llevando la voz cantante en el juicio. Según uno de los mejores amigos de Brecht, la sesión parecía ser la inspección de un zoólogo por parte de unos primates y si éstos dejaron patente su burda ignorancia, aquél se destacó por su fingida inseguridad, su mezcla de mentiras y verdades, junto con un deseo de ágradar al Tribunal (53).

Los admiradores de Brecht pretenden que éste venció al Comité (54) con respuestas oscuras y astutas, no dejándose sorprender, pero la realidad es que pudo escapar casi indemne gracias a negarse a sí mismo. Ante la pregunta de si sus obras estaban basadas en la filosofía de Marx y Lenin, Bertolt Brecht lo negó diciendo: " No, I don't think it's quite correct" y aseguró que como dramaturgo y autor de dramas históricos había tenido que leer las ideas de Marx sobre la Historia.

Brecht estaba muy preocupado por que el Comité impidiera su salida de los Estados Unidos (55). Estaba, según Cook, muy presionado y asustado por la situación según se desprende de la audición de las cintas grabadas del Congressional Record, en las que la voz tensa repita frecuentemente "No, no, no, nunca" y Cook aporta otras razones: si había tenido éxito en mentir diciendo que en ningún momento de su vida había sido realmente miembro del Partido Comunista, Brecht tenía que estar preocupado pensando qué cargos tenía el Comité contra él, qué cosas podían ser

probadas y qué haría el Gobierno si le descubrían. Si por el contrario había dicho la verdad y nunca hubiera sido miembro oficial del Partido Comunista, entonces debía tener fuertes remordimientos por traicionar algo en lo que creía, pues desde 1929 o 1930 había escrito como si fuera un miembro del Partido, y no el compañero de viaje liberal que había hecho creer al Comité.

Al abandonar el Capitolio cogió un taxi con Lester Cole, otro de los acusados, y según testimonio de éste "he was in tears", ya que quería haber tomado la misma postura que los demás y haberse negado a contestar las preguntas del Comité. Brecht comprendió que no sólo había mentido, sino que había sido un cobarde. Esta fue la idea de *Galileo*: "What should a man do when they showed me the instruments?"

Bertolt Brecht escribe en su diario su versión de los hechos que sucedieron el 30 de Octubre de 1947:

Morning in Washington before the Un-American Activities Committee. According to two Hollywood writers (Lester Cole and Ring Lardner, Jr.) the question of whether they belonged to the Communist Party, only insofar as it had to be answered, as they said, may be unconstitutional. I was called to the witness stand followed by the lawyers for the 19, Bob Kenny and Bartley C. Crum, who in any case were not allowed to interfere. Approximately 80 representatives of the press, two radio stations, cameramen and photographers [were there], along with theater people from Broadway as friendly observers. In agreement with the 18 and the lawyers, I answered the question and indeed truthfully, with "no". The prosecutor Stripling recites a lot of *Measures Taken* and allows me to tell about the fable. I refer to the Japanese model and understate the idea of the substance and contradict the interpretation that it concerns a disciplinary murder with justification [declaring that] it concerns a self-sacrifice. I testify that the foundation of the piece is Marxist and ascertain that works, especially those with historic contexts, cannot be written intelligently otherwise. The hearing is unfailingly polite and ends without accusation; it is to my advantage that I had practically nothing to do with Hollywood, that I never mixed in American politics, and that my predecessors on the witness stand had refused to reply to the Congressmen. The 18 are very satisfied with my testimony, and also the lawyers. I leave Washington with Losey and Hambleton who had come along. In the evening I listen with Helli and the Budzislawskis to a part of my hearing" (56)

El 8 de Enero de 1948, menos de tres meses después de la partida de Brecht a Europa el Federal Bureau of Investigation publica una nota que pasó desapercibida y reza como sigue:

"(Borrados nombre y datos) afirma que Brecht había dejado la ciudad de Nueva York con destino a Paris, Francia el 31 de Octubre de 1947, via Air France Airlines y que se había dado orden de no dejarle volver a entrar" (57).

5.4. NUEVAS CONDICIONES DE PRODUCCION EN HOLLYWOOD. REPERCUSIONES DEL MACARTISMO

La alegría de los "Diez de Hollywood" por su vuelta casi triunfal a Los Angeles duró bastante poco. En primer lugar por la deserción de algunos compañeros que les apoyaron con la "Comisión de la Primera Enmienda". El caso más destacado fue el de Humphrey Bogart, el primero en volverse atrás por considerarse engañado. Los productores, empujados por los magnates de Wall Street, deseaban quitar de sus plantillas los nombres sospechosos, para estar así a bien con el gobierno y con los poderes fácticos. Conviene recordar que 1947 es precisamente el año en que McCarthy es elegido senador por Wisconsin, estado conservador del Midwest agrícola.

El 24 de noviembre de 1947 se reúnen en el Hotel Waldorf Astoria de New York los hombres más importantes de la industria del cine. La reunión termina con una declaración de las organizaciones profesionales americanas del cine, que Gubern transcribe como sigue:

"... deploramos la actuación de los Diez de Hollywood... sus acciones han constituido un mal servicio a sus patronos y han causado daño a a la industria" Ponían de manifiesto la decisión de los productores de "no emplear o suspender de empleo sin compensación... a no ser que declarasen bajo juramento no ser comunistas... Los productores no emplearán a un comunista o a un miembro de cualquier partido o grupo que abogue por derribar al gobierno de los Estados Unidos por la fuerza o por métodos anticonstitucionales (58)".

Los fines de la declaración se cumplieron inmediatamente. El 28 de noviembre la RKO despidió a Scott y a Dmytryk; el día 30, la 20th Century Fox haría lo mismo con Lardner y el 1 de diciembre la MGM suspendía de sueldo a Cole y a Trumbo. Los otros cinco de los "Diez" no tenían contrato por aquellas fechas, con lo que su despido era técnicamente imposible (59).

Paralelamente, la House of Representatives decidió por 346 votos contra 17 autorizar el proceso de los "Diez de Hollywood" por el delito de desacato al Congreso (acogerse a la Primera Enmienda). A partir de ahí, las acciones contra los "Diez" se desencadenan precipitadamente: detención en Los Angeles el 10 de diciembre y puesta en libertad bajo fianza de mil dólares; comparecencia ante un tribunal en Washington el 12 de enero de 1948 y juicios orales en abril, que se resuelven con diez sentencias condenatorias de un año de prisión y mil dólares de multa; recurso de los inculpadados ante el Tribunal Supremo.

Casi hasta el final de este proceso los "Diez" confiaban en que el Tribunal Supremo les daría la razón y en que habían actuado correctamente al ampararse bajo los dictados de la Primera Enmienda que garantiza la libertad de expresión. Pero la mala suerte echó por tierra sus esperanzas. En 1949 murieron Frank Murphy y Wiley Rutledge los dos liberales del New Deal que eran miembros del Tribunal y Truman los reemplazó por dos conservadores (60). En abril de 1950, por una mayoría de seis a dos, el Supremo resolvió que no hay razón para revisar las sentencias. El 9 de junio Trumbo y Lawson vieron confirmadas sus penas de un año de cárcel y multa de mil dólares y el 29 sucedió lo propio con los otros, con la excepción de Dmytryk y Biberman, a los que sólo se les aplicaron penas de seis meses de prisión y quinientos dólares de multa.

Ninguno de los "Diez" se había visto nunca en situación parecida y menos aún esposados, camino de la cárcel. Friedrich transcribe las impresiones de Alvah Bessie:

"The bullpen was filthy and crowded with men. The paint was peeling off the walls, the open latrine in the corner stank; the men -mostly Negroes- sat on battered wooden benches around the walls, for the most apathetic depressed, and disinclined even to ask each other,

'What're you in for?... Some Negro prisoners who were being booked shouted through the screening at us, "Hiya, Hollywood kids!"(61)

Estuvieron dos semanas en la prisión municipal hasta que fueron enviados a los destinos finales: Trumbo, Lawson y Scott a Ashland, Kentucky; Lardner y Cole a Danbury, Connecticut; Biberman y Bessie a Texarkana, Texas; Maltz y Dmytryk a Millpoint, West Virginia y Ornitz, enfermo de cáncer, fue al hospital de la prisión de Springfields, Massachussetts.

El clima que propició esta situación era el de la guerra fría con el consiguiente enfriamiento de las relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos y la URSS. El Comité no iba explícitamente contra extranjeros por el mero hecho de serlo, iba contra aquellos "traidores" americanos dentro de la industria del cine, contra aquellos que siendo de izquierdas o de organizaciones filocomunistas hubieran estado ayudando, aunque fuera de forma inconsciente, a socavar los cimientos del "American way of life", y contra comunistas conocidos que hubieran tenido la oportunidad de difundir propaganda perniciosa a través de películas en las que hubieran colaborado como guionistas, directores o artistas. Contra los que hubieran explicitado algo que la Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals (MPAPAI) no considerara de acuerdo con esos misteriosos ideales tan merecedores de ser conservados (62).

El nerviosismo era grande: en el verano de 1948 la URSS había ensayado su primera bomba atómica. Estados Unidos se sentía amenazado; amenazado por los comunistas que habían tomado China en el otoño de 1949.

Resurge pues el HUAC a la sombra de McCarthy. No sólo se investiga Hollywood, también el Ejército y la Universidad.

En el vídeo *McCarthy. Death of a witch hunter* (63) dirigido por Emile de Antonio y presentado por Paul Newmann se recogen filmadas parte de las investigaciones llevadas a cabo por el HUAC. Así, por ejemplo, dentro del estamento universitario en este vídeo se recoge el juramento público de no pertenencia al Partido Comunista llevado a cabo por el catedrático de la Universidad John Hopkins, Mr. Owen Lattimore, respondiendo a las insinuaciones de McCarthy de ser un espía ruso.

¿ Y qué suerte corrió Lang en todo este proceso de persecución ideológica? Lang tardó casi dos años en rodar su primera película americana *Fury*, pero a partir de entonces, en los años treinta y cuarenta no dejó de trabajar llegando a rodar hasta tres películas en un año (1940). A finales de los cuarenta y primeros cincuenta - cuando el HUAC actúa duramente sobre Hollywood - Lang no trabajó tanto. Transcurrieron trece meses entre *Clash by night* (1951) y *The Blue Gardenia* (1952). ¿Es esta acaso la razón por la que el 30 de abril de 1952 escribió a su agente Nt C. Goldstone para responder a las acusaciones de McCarthy?

"... Escribo esta carta después de las profundas investigaciones que he llevado a cabo con todos mis documentos hasta el comienzo de los años treinta.

Según esas investigaciones puedo certificar que jamás he pertenecido a ninguna organización que, hasta lo que yo pueda saber, pudiera haber sido jamás tildada de comunista" (64).

Las organizaciones a las que Lang perteneció o a las que ayudó financieramente fueron: The Nation Associates, Films for Democracy, United Negro and Allied Veterans of America, People's Educational Center, Associated Film Audiences, Motion Picture Artist's Committee, Hollywood Anti-Nazi League for the Defence of American Democracy y ayudó al Independent Progressive Party sólo hasta las elecciones (65).

Poco después el 26 de mayo de 1952, Lang se dirige a The American Legion, atribuyendo a su agente la información de que su nombre aparece en una lista de "proscritos" para seguir trabajando en la industria cinematográfica americana, recomendándole que escriba una carta certificando su no pertenencia al partido comunista. Incluye copia de la carta a Goldstone de 30 de abril.

Sin embargo, Sturm (66) afirma que Lang "no ha estado jamás en la lista negra como Ring Lardner y Albert Matz, dos de los "Diez de Hollywood", co-autores de *Cloak and Dagger*... pero que Lang había trabajado con ellos y con Bertolt Brecht, Hans Eisler o John Wexley y ello era suficiente...

La inclusión de Lang en las listas negras no aparece en ninguna de las fuentes consultadas, salvo en boca del propio Lang. Véase al respecto su respuesta a la pregunta de Bogdanovich acerca de sus dificultades para conseguir trabajo después de *Clash by Night*:

"No me ofrecieron ningún trabajo: ni siquiera Howard Hughes... Durante un año no supe qué estaba pasando. Finalmente descubrí que había unas listas hechas por alguien (no recuerdo su nombre) y por mi afiliación con cierta gente, me habían puesto en una... y así durante la época de McCarthy muchos de nosotros fuimos acusados de ser comunistas ..." (67)

Finalmente, en 1953, Henry Cohn, dueño de la Columbia, el hombre con el despacho decorado con fotos de Mussolini, le defiende ante el HUAC y le da trabajo (ver epígrafe 4.5 p. 236). Lang rueda *The Blue Gardenia* que Bogdanovich considera (68) "un retrato especialmente venenoso de la vida americana", a lo que Lang contesta:

"The only thing I can tell you about it is that it was the first picture after the McCarthy business and I had to shoot it in twenty days. Maybe that's what *made me so venomous*" (69).

Aun cuando Lang sólo hubiese reaccionado así ante un presunto temor, no se trataba de un fenómeno aislado. El miedo a estar incluido en "una lista negra" se produjo en muchos intelectuales progresistas de Hollywood a raíz de la "rectificación" de Dmytryk, desde la cárcel a finales del verano de 1950. En la primavera de 1951 se reanudaron las sesiones del HUAC, citándose ahora a noventa personalidades del cine americano. Dmytryk se presentó voluntariamente el 25 de abril, y reconoció haber pertenecido al partido comunista, pero demostró su "lealtad" denunciando a veintiseis miembros del partido (70). Entre otros citó a Jules Dassin y a Michael Gordon. Afirmó que dejó el partido por las coacciones a las que le sometieron y lo que fue decisivo para él fue la guerra de Corea, que le hizo dudar de la sinceridad de la propaganda comunista. Expuso sus opiniones en un artículo en el *Saturday Evening Post*. Antes de un mes fue contratado para dirigir *El Motin del Caine* (*Mutiny*), apología ciega de la obediencia debida a los superiores y a la autoridad constituida (71).

En su informe anual de 1952, el HUAC, con el material recogido de las sesiones de 1951, publicó una lista alfabética de 324 personas que habían sido denunciadas como comunistas por los testigos "cooperadores", cuyos nombres también aparecen en la relación. Esta podría considerarse la primera lista negra "oficial" organizada. Pero comenzaron a circular otras listas privadas. La *American Legion* (72) preparó una relación de trescientos nombres, que habían obtenido de fuentes públicas "diversas" y que envió a los ocho estudios más importantes.

Otro de los delatores más notables fue Elia Kazan. Después de su declaración el 10 de abril de 1952, realizó la famosa y eficaz *On the waterfront* (La Ley del silencio) que según Gubern (73) "...es una inteligente apología de la delación que tiene como protagonista al héroe portuario Terry Malloy (Marlon Brando), que acaba denunciando al *gang* de indeseables que dominan al sindicato".

El paralelismo entre *Mutiny* y *On the Waterfront*, como autojustificación de la delación es inevitable, aunque sin embargo, desde otros puntos de vista el paralelismo acaba ahí. En efecto, Dmytryk y Kazan en esas obras se autojustifican, pero a partir de ahí sus carreras cinematográficas son dispares: Dmytryk cae en la rutina y sin embargo Kazan continúa su brillante carrera.

Otros muchos no fueron delatores y se enfrentaron al Comité pagándolo con el exilio o con la cárcel. Cuando Trumbo salía de la penitenciaría de Ashland de cumplir su condena de un año entraba el escritor Dashell Hammett para sufrir una pena por desacato.

Hanns Eisler, autor de la música de *Hangmen also die!* tuvo que presentarse ante el Comité como Brecht para responder si era o había sido miembro del partido Comunista. Fue expulsado de los Estados Unidos y se le prohibió también sorprendentemente entrar en Cuba y Méjico.

Se exiliaron Orson Wells, Chaplin, Brecht, Losey y John Huston. Lang aceptó trabajar para una productora alemana y desarrolló su llamada "segunda etapa alemana" rodando *Der Tiger von Eschnapur/Das Indische Grabmal* y *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, ambas producidas por Artur Brauner en 1958 y 1960 respectivamente. Posteriormente regresa a los Estados Unidos y ya no realizó ninguna película más, probablemente, entre otras razones, por su problema de visión agravado por los años. Gubern (74) es de los pocos biógrafos que incluye a Lang entre los que optan por el exilio. Su marcha a Alemania, después de su "rehabilitación" en 1952 y el rodaje de seis películas pudo haber significado la oportunidad para realizar viejos proyectos en la tierra

donde aprendió el oficio, o tal vez la oportunidad que se le brindaba para alejarse de la atmósfera "cargada" de Hollywood.

Sin embargo, la vuelta a Hollywood podría explicarse porque Lang junto con Lubtisch fueron los dos grandes triunfadores de la colonia alemana emigrada a Hollywood, precisamente por su notable "americanización". Según Taylor (75) aunque Lang retenía inconscientemente muchas ideas sobre la forma de hacer cine que había adquirido o desarrollado durante su etapa alemana, a un nivel consciente su determinación desde el principio parece haber sido llegar a ser un director americano sin huellas aparentes de "extranjerismo" en su trabajo.

¿Se encontró a gusto Lang en Hollywood? Parece ser que no. En cualquier caso, y siguiendo a Taylor (76), el "cine negro" fue la principal contribución de los alemanes al cine americano durante los cuarenta y dentro de ese género pueden incluirse dos de los mejores films americanos de Lang *The woman in the window* (1944) y *Scarlett Street* (1945) llenos de exteriores oscuros y tenebrosos de corte expresionista.

Otros, a pesar de la persecución del HUAC, de la *American Legion* y de la Iglesia Católica, se atrevieron a mantener viva una cierta oposición liberal y en algunas películas se cuestionaron seriamente los fundamentos de la sociedad americana. Las películas *All the King's Men* y *The Lawless* analizan la represión política y social y en *Monsieur Verdoux* y *Force of Evil* se discute sobre si la corrupción y el asesinato son las bases de la sociedad occidental.

Un gran ejemplo de lo que aquí se afirma lo constituye la película *Salt on the Earth* (1953), en la que se narra la huelga victoriosa de los chicanos contra los propietarios y explotadores, que tuvo la misma hostil acogida que *Monsieur Verdoux* o

Limelight (Candilejas), por lo que Chaplin decidió como revancha no estrenar *A King in New York* hasta 1973, diez y seis años después de ser rodada en Inglaterra. Aunque *La sal de la tierra* no atenta directamente contra el Comité como *A King in New York*, su sola existencia es un ataque frontal y un desafío al HUAC. El guionista Michael Wilson, el director, Herbert Biberman y el productor Paul Jarrico demostraron que se podían hacer películas a pesar de las listas negras.

Pero a pesar de esos escasos ejemplos, la persecución y la destrucción de las personas fue terrible:

- Los actores Mady Christians, John Garfield y J. Edward Bromberg murieron "literalmente destrozados por los amigos de J. Parnell Thomas" (77).
- Ingrid Bergman nunca fue aceptada por su romance con Rossellini mientras estaba casada y fue obligada a autoexiliarse en 1950 con el endoso del senador Johnson.
- Thomas Mann también se marchó en el verano de 1952, volviendo a su Alemania natal empujado por el odio del congresista Jackson.
- Bertolt Brecht, como se ha mencionado, abandona la "tierra de promisión" sin poder disfrutar del éxito del estreno en Nueva York el 7 de diciembre de 1947 de su *Galileo* con Charles Laughton, bajo la dirección de Joseph Losey - otro autoexiliado, ambos considerados sospechosos de anti-americanismo por el HUAC. Brecht vivió en Zurich hasta que en 1949 volvió a Berlín Este, donde organizó el *Berliner Ensemble* y según Taylor:

"And the irony is that without the Un-American Activities Committee barking at his heels, that might never have happened. He might have spent another nine years hatching abortive schemes in Santa Monica, and beating in vain on the doors of Broadway producers, and be - hard though it is to imagine -virtually forgotten today"(78).

- Abe Polansky que hasta 1969 no pudo volver a dirigir hasta que realiza *Tell them Willie Boy was here*.

Un caso singular de la persecución es el que sufrió Luis Buñuel. En 1938 se preparaba en Hollywood la película sobre la guerra civil española *Cargo of Innocents* en la que se narraba la evacuación de niños desde Bilbao a Rusia. El entonces embajador de España propuso a Buñuel que viajara a Hollywood y consiguiera un contrato como consejero técnico. El productor de la película, Frank Davies, le aceptó como asesor histórico, según narra Buñuel (79), pero la película no llegó a hacerse y Buñuel tuvo que abandonar Hollywood.

Por fin consiguió reunir dinero y se dirigió a Nueva York. Allí conoció a Iris Barry, casada con el Vicepresidente del Museo de Arte Moderno, Dick Abbott. Estos le comentaron el proyecto de Nelson Rockefeller de crear un Comité de propaganda para América Latina *Coordination of Inter-American Affairs* y le animaron a trabajar en ese Comité. Su primer encargo fue la selección de películas de propaganda nazi, su montaje y reducción para convertirlas en películas de propaganda anti-nazi: *El Triunfo de la Voluntad* (1935) dirigida por Leni Riefensthal (ver epígrafe 1.4.1, p. 52) y un documental en el que se mostraba la conquista de Polonia por los nazis. Así fue nombrado Chef Editor con la misión de seleccionar películas de propaganda anti-nazi y distribuirlas por América del Norte y del Sur en español y otros idiomas.

En 1942 Dalí publicó en los Estados Unidos *The Secret life of Salvador Dalí*, en la que narra que Buñuel es autor de la película *L'Age d'Or* y da a conocer su militancia en el Partido Comunista francés, por lo que Mr. Prendergast, representante de los intereses católicos en Washington utilizó su influencia para que Buñuel fuera despedido del museo. Buñuel no era consciente de lo que estaba pasando, hasta que un día, después de mucho tiempo, sus colaboradores le enseñaron un artículo de la revista cinematográfica *Motion Pictures Herald*, en la que se afirma que "un extraño personaje llamado Luis Buñuel, autor de una película resueltamente escandalosa, *La Edad de Oro*, ostenta un alto cargo en el Museo de Arte Moderno". Esto llegó a oídos del entonces Arzobispo y más tarde, Cardenal Spellman, quien organizó una escena tumultuosa en el despacho de Iris Barry, exigiendo la dimisión inmediata de Buñuel.

Como afirma Taylor, resultó una ironía que

"... his authorship of *L'Age d'Or*, a vital element in his being asked to work at the Museum of Modern Art in the first place, should also be the immediate cause of his dismissal four years later"(80).

Volvió Buñuel a Hollywood contratado por la Warner para la versión en español de las películas de la productora, donde llevó una vida anodina de casi "funcionario" diligente, pero sin lograr llevar a término ninguno de sus propios proyectos, por lo que en 1946 abandonó los Estados Unidos y se marchó a Méjico, donde reanudó su brillante carrera como uno de los mejores realizadores de la historia del cine. También podría decirse, como en el caso de Brecht, que la persecución irónicamente le ayudó a continuar y a triunfar, ya que de otra forma - también habría que decir que ello es dudoso - quizás hubiera seguido siendo un discreto traductor y montador en los estudios de Hollywood.

Otro ejemplo singular que no puede dejar de mencionarse es el de Charles Chaplin.

Chaplin fue requerido ante el Comité en 1947, pero su asistencia fue cancelada al enviar una declaración escrita, como ya se ha indicado. Sin embargo, sus problemas con la censura y con la prensa de extrema derecha iban en aumento. Su película *Monsieur Verdoux* (1947) tuvo mala crítica en los Estados Unidos y comenzaron a ponérsele trabas de todo tipo. En 1953, al finalizar *Limelight* decide su vuelta a Europa, pero las autoridades le retienen interrogándole sobre su afiliación política, su concepto de la moralidad y sobre todo, por qué después de vivir durante cuarenta años en los Estados Unidos no se había hecho ciudadano americano. Finalmente le dieron el permiso de salida, pero ya en alta mar recibió un cable en el que se le prohibía la entrada de nuevo en los Estados Unidos (81). El senador Nixon fue en este caso el encargado de endosar su expulsión.

Chaplin respondió a esta hostilidad con su película *A King in New York* (1957), en la que un rey destronado es acusado de ser comunista y de ayudar al hijo de dos maestros acusados de comunismo. Pone en boca de este niño todo lo que piensa, permitiéndose bromas con el temido Comité de actividades Antiamericanas, como por ejemplo, la de barrerlos literalmente con una manguera de agua. Incluso hace un juego de palabras con el apellido Maccabee de los maestros acusados de comunistas, probablemente en recuerdo de los Macabeos de la Biblia, torturados por no delatar.

En *A King in New York*, es el personaje infantil Rupert Maccabee quien acusa directamente al Comité con discursos sobre la represión política en América. Reproduce los pensamientos de Charles Chaplin y sus puntos de vista sobre cómo utilizaban la concesión de pasaportes como arma política para limitar la libertad de viajar

(véase apéndice num. 6). El niño afirma que desconfía de cualquier forma de gobierno y admite ser un comunista "sólo porque estoy harto de que la gente me pregunte si soy de esto o de lo otro, y así complazco a todos: soy comunista". Más adelante, cuando le incitan a denunciar a los amigos de sus padres, les desafía : "obligadme a dar nombres, lavadme el cerebro, pero no lo haré". Al final, denuncia sólo por el miedo de que encarcelen a sus padres. Este niño, representante de la esperanza de la juventud, el futuro del país, ha sido destruído. A su vez, el rey destronado, imagen del antiguo vagabundo es capaz de darle la espalda a la sociedad corrupta y volar libremente a Europa.

Igor Shandov (El Rey)
Periodista

El Rey
Periodista

El Rey

"Es una locura vivir aquí".
"No juzgue por lo que ocurre hoy en día. Es como una ola pasajera. No durará mucho tiempo."
"Mientras tanto, esperaré en Europa."
" Pero esa falsa acusación le ha hecho el hombre más popular del país. Desde ahora podrá pedir lo que quiera".
"Ya lo he pedido. Un billete para Europa".

Roffman y Purdy (82) afirman que en 1947 el 28% de las películas de Hollywood trataban temas sociales y problemas psicológicos. En 1954 el porcentaje disminuyó al 9,2%. Es probable que este descenso de películas que abordaban estos temas fuese uno de los principales objetivos del Comité.

La situación llegó a tal extremo que en Hollywood llegó a formularse la siguiente queja:

"We'll have no more *Grapes of Wrath*. We'll have no more *Tobacco Roads*. We'll have no more films that show the seamy side of American Life. We'll have no more pictures that deal with labor strikes. We'll have no more pictures that show the banker as villain".

El macartismo marcó el final de la era del socialismo idealista que había dado a este género de películas tanta vitalidad. Eisenhower y su tiempo relegaron a posiciones secundarias los problemas sociales. Los héroes de los años cuarenta cuya rebelión social estaba finalizando, redujeron éstos a una neurosis personal y se transformaron en "rebeldes sin causa".

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, entre los años treinta y cuarenta coexisten dos grupos claramente diferenciados que influyen el pensamiento de la vida y la sociedad americana. Un grupo progresista formado por liberales e intelectuales de izquierda procedentes de Nueva York y cuyo encuentro con los demócratas alemanes exiliados procedentes de la República de Weismar, entre los que se encuentra Fritz Lang va a conformar un conglomerado de intelectualidad progresista, defensora de los Sindicatos y comprometidos políticamente, intentando de forma tímida cambiar las estructuras y concienciar al pueblo norteamericano de los graves males sociales que le aquejan y tomar medidas.

En el otro extremo, el otro grupo en el que participan algunos actores y fundamentalmente formado por los productores y dueños de los estudios de cine de Hollywood que miran con malos ojos esa invasión pacífica de ciudadanos europeos huidos del nazismo, acostumbrados a las libertades democráticas de expresión, reunión y manifestación. Los productores se oponen frontalmente al otro grupo y concretamente a la aceptación de los sindicatos organizados de trabajadores, pues representan un peligro para sus intereses.

Así pues, Fritz Lang, recién llegado de Alemania se integra en el citado grupo de intelectuales liberales, toma conciencia de los problemas sociales que aquejan al pueblo norteamericano y realiza tres películas de fuerte carga social, *Fury* (1936),

considerada su mejor película de la etapa americana, después *You only live once* (1937) y *You and Me* (1938). Mientras tanto, Walt Disney, de conocida ideología conservadora, productor y dueño de los estudios del mismo nombre, realiza al año siguiente de *Fury* su famosa película *Blanca Nieves y los Siete Enanitos* (1937) en un claro intento de demostrar primero al pueblo norteamericano y luego al mundo entero que los problemas sociales del pueblo americano como por ejemplo los reflejados en *Las Uvas de la ira* o en *Fury* se solucionan con la posesión de los valores fundamentales como el trabajo, el amor y los "family values" tan citados hoy en día por la sociedad americana, reflejándolo así en todas sus películas desde *Blanca Nieves* hasta *Bambi* (1942) pasando por *Pinocho* (1940).

Fritz Lang después de sus dos primeras películas más comprometidas socialmente, se refugia en temas anodinos con menos carga social, haciendo películas mediocres como *You and me* (1938). Habría que preguntarse si Lang no hace un proceso de introspección interior sobre sí mismo y sobre su futuro en el mercado del cine americano, y no acaba de encontrar algo que le permita sobrevivir sin comprometerse del todo ni con unos ni con otros. Su salvación viene de la mano de las películas de *westerns* (*The return of Frank James*) (1940) y *Western Union* (1941).

Habría también que preguntarse qué motivó a Lang en 1941 para interrumpir su feliz serie de cuidadas y estudiadas películas del Oeste y realizar sus cuatro películas antinazis. Es probable que intuyera que la etapa de liberalismo del New Deal terminó con la era Roosevelt y que aunque el demócrata Truman ganara las elecciones, éste iba a contemporizar más con los Republicanos. Intentó así aprovechar los últimos coletazos de libertad, haciendo estas películas y utilizando para ellas en sus guiones a escritores tan comprometidos y acusados de comunistas como Bertolt Brecht, Lardner Jr. y Maltz. También es posible que en el grupo de intelectuales en que se

mantenía integrado de forma bastante tibia, le reprochara, aunque fuera de forma indirecta, su inhibición hacia determinados acontecimientos históricos en su país de nacimiento y de adopción. Quizás su olfato político y el ambiente social enrarecido le indicara ya a principios de los cuarenta la futura represión que se avecinaba y que cristalizó en 1947 con los juicios de la Comisión de Actividades Anti-Americanas a muchos de sus amigos y colaboradores, entre ellos los citados anteriormente, tanto americanos como alemanes. Así que decidió utilizar oportunamente la aceptación de los estudios de Hollywood de dar luz verde a sus proyectos de películas anti-nazis y realizó las tres primeras muy rápidamente, incluso dos en un año, entre 1941 y 1945, dirigiendo la última en 1946 aprovechando el tirón de la bomba atómica en el ambiente de guerra fría USA-URSS.

Sería asimismo interesante interrogarse sobre la actuación y situación en que se encuentra Lang con respecto a sus compañeros y colaboradores en la época de represión macartista. Y muchas preguntas surgen de todo esto. Entre ellas, por qué se castiga a muchos de sus colaboradores, pero sin embargo, a él, en plena efectividad de las listas negras, la productora Columbia le contrata y realiza *La gardenia azul* (1953), aunque también es verdad que llevaba dos años sin trabajar. Por otra parte, el hecho de su inclusión en las listas negras la sabemos solamente a través de sus declaraciones, al igual que el relato de su azaroso exilio y huida de Alemania que sólo conocemos por sus afirmaciones, ya que no ha sido encontrada otra evidencia escrita que lo corrobore. Lily Latté, su esposa y amiga de los últimos años de su vida destruyó la mayoría de sus carnets y documentos personales, especialmente todos los que tuvo durante la primera guerra mundial.

El 30 de diciembre de 1967, Fritz Lang escribió a Lotte H. Eisner:

"No podrás creerlo, querida Lotte, cómo aquí, en América, cuando había conseguido avanzar un paso, tenía que retroceder muchas veces dos pasos hacia atrás para poder hacer algo, y después de luchas innumerables y, si tu quieres, de humillaciones y concesiones contra el amor propio, avanzar de nuevo cuatro pasos, con el fin de poder continuar la obra de mi vida"(83).

NOTAS

Capítulo 5. Hollywood 1940-50

(1) Taylor, op. cit., p. 114

(2) Eliot, Marc, *Walt Disney. Hollywood's Dark Prince*, New York, Birch Lane Press Book, 1993, pp. 168-170

(3) Stewart, op. cit., p. 236

(4) Viertel, Salka, *The kindness of strangers*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969, p. 211

(5) Taylor, op. cit., p. 112

(6) ibid., p. 113

(7) ibid., p. 119

(8) Gubern, Román, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 8

(9) ibid., pp. 10-11

(10) Friedrich, *City of Nets*, op. cit., p. 279

(11) ibid., p. 280

(12) Vidal, Gore, *Screening History*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 79

(13) Friedrich, *City of Nets*, op. cit., p. 281

(14) ibid., p. 282

(15) Eliot, op. cit., pp. 192-193

(16) Kobal, John, *Las cien mejores películas*, Alicante, Alianza Editorial, 1990, p.

(17) Friedrich, *City of Nets*, op. cit., pp. 284-85

Se traduce a continuación un interesante diálogo entre el censor y Chaplin que Friedrich incluye en esta referencia:

Chaplin: ¿Por qué lo pregunta?

Censor: ¿Por qué hace Vd. que Verdoux se dirija al sacerdote llamándole "buen hombre"?

Chaplin: Pero, ¿no es un hombre bueno?

Censor: Eso es una broma de mal gusto. Nadie le dice a un sacerdote "buen hombre", se le dice "Padre"

Chaplin: Muy bien, le llamaremos "Padre"

Censor: ¿Cómo puede decir Verdoux : "Estoy en paz con Dios, mi conflicto es con los hombres"? ¿Cómo puede decir "Quién sabe

cuál es el pecado, nacido como es del Cielo, del Angel Caído de Dios, quién sabe qué misterioso destino le está reservado"?
 Chaplin: Yo creo que el pecado es un misterio tan grande como la virtud
 Censor: Eso es filosofía barata... Y la línea que dice "Quizá el Señor tenga piedad de tu alma" Y Verdoux dice "Por qué no. Después de todo, todas las cosas Le pertenecen"
 Chaplin: ¿Y que hay de malo en ello?
 Censor: ¡Vd. no le habla así a un sacerdote! ¡Vd. está en contra de toda la sociedad y del propio Estado!.

(18) *ibid.*, p. 286

(19) *ibid.*, p. 300

(20) *ibid.*, p. 302

(21) Davies, Philip y Brian Neve, *Cinema, Politics and Society*, Manchester, 1981, p. 84

(22) *ibid.*, pp. 82-84

(23) *ibid.*, p. 86

(24) Gubern, *op. cit.*, p. 24

(25) Friedrich, *City of Nets*, *op. cit.*, p. 304

(26) *Enciclopedia Britannica*, Vol IX, pp. 209-291

Alien Registration Act of 1940:

"US Federal Law passed in 1940 that made it a criminal offense to advocate violent overthrow of the government or to organize or be a member of any group of society devoted to such advocacy. After World War II this statute was made the basis of a series of prosecutions against leaders of Communist Party."

(27) Hellman, Lilian, *Tiempo de Canallas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 108

(28) Kahn, Gordon, *Hollywood on trial: the story of the Ten who were indicted*, New York, Arno Press, 1972, p. 215

(29) Friedrich, *City of Nets*, *op. cit.*, p. 306

(30) *ibid.*, p. 307

(31) *ibid.*, pp. 311-312

(32) Hellman, *op. cit.*, p. 84

(33) *ibid.*, pp. 9-12

"Stripling: Sr. Taylor, ¿Ha participado Vd. alguna vez como actor en alguna película que, en su opinión, contuviera propaganda comunista?"

- Taylor: Supongo que estamos hablando de *Canción a Rusia* (Song of Russia). Debo confesar que yo me opuse empecinadamente a actuar en esa película. Sentía que, desde mi punto de vista, contenía propaganda comunista. Creo que no debió filmarse. Creo que hoy no se atreverían a filmarla.
- R. Nixon: En lo que a Vd. respecta, incluso en el caso de que se viera afectado en su popularidad, en su reputación o en cualquier otra forma, por presentarse en este Comité, ¿siente que está en lo justo al comparecer? ¿Volvería Vd. a hacerlo si se le pidiera?
- Taylor: Por supuesto que sí, señor. Tengo una fe lo bastante grande en nuestro pueblo norteamericano y en nuestros principios norteamericanos para creer que pueden ir de la mano con quien prefiera nuestro sistema norteamericano, así como nuestra patria norteamericana, antes que a cualesquiera otras ideologías subversivas que pudieran seguir existiendo y por las que pudieran criticarme.
- Stripling: ¿No es cierto que se negaría Vd. a actuar en una película en cuyo elenco hubiese una persona que Vd. considerara comunista?
- Taylor: Desde luego, y ni siquiera tendría que estar convencido de que se trataba de un comunista. Es posible que esto suene a prejuicio. Sin embargo, si albergase alguna sospecha de que alguien con quien fuese a trabajar fuera comunista, creo que tendría que ser él o yo, porque la vida es demasiado corta para que la malgaste rodeado de gentes que me molestan tanto como estos comunistas y sus simpatizantes.
- Stripling: ¿Cree Vd. que la industria se encontraría en una situación más ventajosa si se limitara al entretenimiento, sin permitir que se hiciesen películas de tema político?
- Taylor: Por supuesto que sí... de vez en cuando se cuelan algunas cosas que nadie percibe. Si los comunistas estuvieran desterrados de la industria cinematográfica, no existiría motivo para que se colaran esas cosas.
- J. Parnell: Señor Taylor, ¿Está Vd. a favor de que la industria cinematográfica haga películas anti-comunistas mostrando los hechos del comunismo?.
- Taylor: Sr. congresista, cuando llegue el momento, y acaso no esté muy lejos, de que este tipo de películas sea necesario, creo que el deber de la industria cinematográfica será hacer películas anti-comunistas y que las hará sin vacilaciones. Desconozco cuando llegará ese momento, pero estoy seguro de que se harán y de que deben hacerse."

Del testimonio de Ayn Rand se destaca:

- "McDowell: ¿Ya nadie sonríe en Rusia?

- Ayn Rand: Bueno, si Vd. habla en sentido literal, le diré que no mucho
- McDowell: ¿ Ya no sonríen?
- Ayn Rand: No de esa manera. Y si lo hacen es en privado y accidentalmente. Desde luego no es un acto social. No sonríen para aprobar su sistema".

(34) Stein, M.L., "Jose Mercury News uses FOI Act to expose Reagan", *San José Mercury News*, 7 de septiembre de 1985, p. 16

(35) Friedrich, *City of Nets*, op. cit., pp. 320-321

(36) Davies, op. cit., pp. 80-81

(37) Friedrich, *City of Nets*, op. cit., p. 326

(38) Berg, op. cit., p. 396

" Los hombres recientemente llamados a declarar por el Congreso tendrán su momento en los Tribunales. La cuestión de sus derechos se llevará al Tribunal Supremo de los Estados Unidos. Cuando haya hablado el Tribunal Supremo sabremos todos si estaban o no en su derecho al actuar como lo hicieron. Hasta entonces, nos reservamos el juicio y suspenderemos toda acción."

(39) Friedrich, *City of Nets*, op. cit., p. 426

(40) Lyon, op. cit., p. 4

(41) Cook, op., cit., p. 80

(42) Lyon, op. cit., p. 55

(43) Cook, op. cit., pp. 185-186

(44) *ibid.*, p. 189

(45) Friedrich, *City of Nets*, p. 329

(46) Cook, op. cit., p. 193

(47) *ibid.*, p. 194

(48) *ibid.*, p. 195

(49) Friedrich, *City of Nets*, op. cit., pp.330-331

(50) Cook, op. cit., p. 195

(51) *ibid.*, p. 195

(52) Friedrich, *City of Nets*, op. cit., pp. 330-331

(53) *ibid.*, pp. 330-331

- (54) *ibid.*, pp. 330-331
- (55) Cook, *op. cit.*, p. 197
- (56) *ibid.*, p. 198
- (57) *ibid.*, p. 197
- (58) Gubern, *op. cit.*, pp. 53-54
- (59) *ibid.*, pp. 55-56
- (60) Friedrich, *City of Nets*, *op. cit.*, p. 423
- (61) *ibid.*, p. 424
- (62) Taylor, *op. cit.*, p. 242
- (63) Video "McCarthy: Death of a witch hunter" A film by Emile de Antonio. MPI (1986)
- (64) Sturm, *op. cit.*, p. 19
- (65) *ibid.*, p. 19
- (66) *ibid.*, p. 20
- (67) Bogdanovich, *op. cit.*, pp. 73-74
- (68) *ibid.*, p. 60
- (69) Jenkins, *op. cit.*, p. 166
- (70) Gubern, *op. cit.*, p. 64
- (71) *ibid.*, p. 65
- (72) Friedrich, *City of Nets*, *op. cit.*, p. 379
- (73) Gubern, *op. cit.*, p. 79
- (74) *ibid.*, p. 83
- (75) Taylor, *op. cit.*, pp. 179-180
- (76) *ibid.*, p. 193
- (77) Gubern, *op. cit.*, p. 82
- (78) Taylor, *op. cit.*, p. 246
- (79) Buñuel, Luis, *Mi último suspiro (Memorias)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 174

"Me disponía a comenzar mi trabajo cuando llegó una orden de Washington. La Asociación General de Productores Americanos, obedeciendo, claro es, a las directrices del Gobierno, prohibía pura y simplemente toda película sobre la guerra de España, ya fuera a favor de los republicanos o de los fascistas.

Permanecí unos meses en Hollywood... Incluso concerté una cita con Chaplin para tratar de venderle algunos gags, pero Chaplin, que había rehusado firmar un llamamiento a favor de la República -mientras que John Wayne, por ejemplo, presidía un Comité en favor de Franco- me dió plantón."

(80) Taylor, op. cit., p. 214

(81) Chaplin, op. cit., 515

" Mis amigos me han preguntado como me las arreglé para suscitar esta hostilidad de los americanos. Mi estupendo pecado fue, y sigue siendo, mi carácter no conformista. Aunque no soy comunista, me negué a seguir la corriente y a odiarlos. Esto naturalmente ha molestado a muchos, incluyendo a la Legión Americana."

(82) Roffman, Peter y Jim Purdy, *The Hollywood Social Problem Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 296

(83) Sturm, op. cit., p. 21

CONCLUSIONES

De la investigación realizada ha quedado evidente que Fritz Lang fue un cineasta de planteamientos ambiguos en sus películas y también en su vida privada. Fue un burgués que hacía cine sin preguntarse el porqué de los acontecimientos, fue un moralista puritano, un amante a ultranza de la armonía y el equilibrio en las formas, el defensor de la ley y el orden, como se muestra en su película *Metropolis* (1926). Lang fue el fruto de una educación luterana en un ambiente de cultura alemana. De ahí quizás su obsesión por el Destino (*You only live once*)(1937) que envuelve al hombre como una tela de araña y le mantiene en lucha consigo mismo y con sus circunstancias. Lang, como muchos expresionistas en el periodo de posguerra de la Primera Guerra Mundial, estaba obsesionado por ideas de destrucción y muerte y por el presentimiento de que existía un submundo de bajos fondos poblado por criminales y tiranos que podían atentar contra la clase media a la que pertenecía. También le acompañaron en sus obsesiones otros temas como la justicia de las leyes humanas y la estrecha frontera entre la inocencia y la culpabilidad (*Fury*) (1936).

La semblanza de Fritz Lang nos ha revelado que fue asimismo un hombre complejo y contradictorio, porque también en esa misma etapa escribe conjuntamente con Thea von Harbou el guión de la película *M* (1931), en la que, a diferencia de *Metropolis*, la anarquía y el confusionismo moral es notable, haciendo una representación del ser humano mucho más realista.

Los estudiosos de Lang han clasificado catorce de sus películas, escritas y dirigidas entre 1919 y 1933 en la llamada etapa alemana. Diez de ellas las hace en colaboración con la escritora Thea von Harbou como co-guionista, incluso en cuatro de ellas, *Die Nibelungen* (1923-24), *Metropolis*, *Spione* (1927-28) y *Frau im Mond* (1928)

se basan en las novelas de Thea para escribir el guión. *Das Indische Grabmal* (1921) tiene guión de ambos, pero no la dirige Lang, sino Joe May. Ha sido pues de sumo interés comprobar la enorme huella de esta escritora y guionista en la obra de Fritz Lang. Thea von Harbou ejerció una influencia extraordinaria en todas sus etapas cinematográficas bien directa o indirectamente, de forma que al hacerse ella militante nazi en 1933 y decidir Lang su huída de Alemania, su cine posterior en los Estados Unidos va a ser diferente, pues juntos formaban la pareja perfecta: la sensibilidad de Thea y el frío racionalismo de Fritz. En consecuencia ha resultado muy revelador poder constatar que Thea von Harbou aportó ideas y trabajo a la obra de Lang, al igual que lo hicieron Ruth Berlau y Elizabeth Hauptmann a la obra de Bertolt Brecht.

Todo lo anterior nos induce a aventurar que Thea von Harbou fue la mujer inteligente y fuerte que le dió estabilidad, tanto emocional como profesional, marcándole de tal forma en sus inicios como director en Alemania que se podría decir que la trayectoria cinematográfica de Fritz Lang tiene dos etapas nunca consideradas por los criticos: antes y después de Thea von Harbou. Esto se sustenta porque cuando en el año 1958, desencantado de su trayectoria cinematográfica norteamericana, decidió no rodar más películas en los Estados Unidos y se le ofreció la posibilidad de volver a hacerlo en Alemania, Lang dudó primero ante el choque con la Alemania de los años sesenta, un entorno ya desconocido para él, pero por otra parte vió su última oportunidad de recuperar su antiguo esplendor como director de *Metropolis* y de *M* y de volver a hacer sus películas al viejo estilo que tanta fama le dió. Pero para ello no escribió ningún nuevo guión, ni contrató a ningún escritor, sino que se basó en una novela de Thea, con el argumento que escribieron Thea y él en los años veinte e hizo *Der Tiger von Eschnapur* (1958) y luego el remake de *Das Indische Grabmal* (1958), la película que no pudo dirigir en su momento y citada al principio de estas conclusiones. Rodó otra segunda y última película en Alemania y volvió a echar mano de otro tema suyo y de

Thea, el Doctor Mabuse, *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* (1960). Es decir, se cierra el círculo de su historia personal y profesional volviendo a sus orígenes.

Ha sido de extraordinario interés investigar las circunstancias, cuando menos extrañas, en que tuvo lugar su huida de Alemania y de esta investigación se puede afirmar que Lang, a diferencia de lo que él siempre afirmó y que se recoge en todos los textos consultados, no escapó precipitadamente del terror nazi. Se marchó cuando quiso y el relato que Lang hizo de su huida parece más bien un "montaje cinematográfico" al mejor estilo de Hollywood, y sigue siendo un misterio sin resolver el hecho de que la fecha que Lang siempre declaró públicamente como la de su huida de Berlín no coincidiera con la del visado de entrada en París, dato que no se ha reflejado en ninguna de sus biografías más conocidas. Ha quedado evidente que Lang, a diferencia de otros, no tuvo que escapar por motivos políticos, nadie le perseguía en esos momentos (su esposa Thea era una conocida simpatizante y más tarde militante nazi), ni las ideas nacionalsocialistas le repugnaban intelectualmente hablando, pues Lang fue siempre un hombre apolítico. Probablemente Lang se asustó ante la prohibición de Goebbels de la proyección en Alemania de su última película *Das Testament von Dr. Mabuse* (1932-33), aunque es difícil creer que el espectador medio alemán de entonces hubiera podido establecer conexiones entre la banda de criminales y los nazis, y, si lo hubiera hecho, probablemente no se hubiera sentido estimulado a combatirlos. También quizás porque fue consciente de que, aceptando el ofrecimiento de Goebbels para dirigir el futuro cine nazi estatal, perdía la libertad y la tolerancia de que disfrutó en la República de Weimar, si es que esa supuesta oferta de Goebbels fue cierta, ya que este dato lo conocemos sólo por declaraciones del propio Fritz Lang, pues no existe documento alguno que lo corrobore. Si realmente hubo tal propuesta fue quizás porque a Hitler y a Goebbels les gustó precisamente esa ambigüedad en los planteamientos de Lang, concretamente en la película *Metropolis*.

Asimismo, hemos constatado que Lang rompió con su pasado personal y artístico al aceptar la invitación de Hollywood y de cineasta hedonista y apolítico pasó a ser un comprometido intelectual que rodó películas anti-nazis y colaboró en campañas a favor de la democracia y la libertad de expresión y en contra de la censura del Código Hays y su estricta aplicación para la producción de películas. Lang siempre abogó en público y en privado por la libertad de creación del artista. En el aspecto personal se mostró generoso y solidario con los exilados menos afortunados, como fue el caso de su apoyo a Brecht, de quien le separaban muchas cosas en el plano ideológico.

De la investigación realizada ha quedado evidente que Lang no se llegó a involucrar plenamente en el proyecto de resurgimiento de una nueva Weimar en California, el sueño de muchos de sus compatriotas. No fue asiduo de los círculos de intelectuales alemanes exiliados que alentaban y promovían dicha idea, manteniéndose a una prudente distancia de ellos, probablemente porque al principio no estaba seguro de cómo iba a ser su condición de exiliado, o porque se diera cuenta de que su opción de ruptura con el pasado, con Alemania y todo lo que eso suponía, tenía que ser tajante y definitiva si quería triunfar en su nuevo país. Pareciera que casi todos aquellos asiduos a las tertulias de Sarka Viertel, con largos y nostálgicos discursos en alemán, fueran precisamente aquellos que no se adaptaron y que finalmente abandonaron los Estados Unidos.

Hemos podido comprobar que Lang optó por una vía intermedia mas posibilista y entre la revolución y la inacción escogió adaptarse a las nuevas condiciones, y de esa forma pudo trabajar en Hollywood y triunfar en cierta medida. Prueba de ello es la elección del argumento para su primera cinta en los Estados Unidos (*Fury*) (1936): un alegato moral y político que toma como punto de partida la realidad social

estadounidense. Así logró un producto con fuerte contenido de denuncia y muy cercano a un público que, al fin y a la postre, era el que le garantizaba su continuidad como director. La alternativa no era, en todo caso, fácil. Aquellos que como Brecht o Döebelin permanecieron impermeables al nuevo contexto sufrieron, sin paliativos, el ostracismo personal e intelectual y en algún caso hasta la persecución política y tuvieron que retornar a su origen, a Europa.

Una vez resaltada la importancia de estos aspectos y tomando como punto de referencia a nuestro director de cine, hemos establecido unos criterios operativos a partir de los cuales hemos podido analizar y enjuiciar en sus justas dimensiones sus cuatro películas antinazis y así hemos podido observar que éstas fueron su gran oportunidad para reconciliarse consigo mismo comprometiéndose políticamente por primera vez, al elegir colaboradores como Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Wexley, Ring Lardner Jr. y Albert Matz, a sabiendas de que esto le podía acarrear problemas. Ha sido de sumo interés la investigación realizada sobre el macartismo y los juicios en EEUU en 1947 del Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC) a "Los Diez de Hollywood" y a Bertolt Brecht, saliendo éste último mejor parado que los demás, aunque Brecht al día siguiente de su comparecencia ante el citado Tribunal tuvo que exilarse a Europa, como tantos otros, por estar incluidos en las "listas negras", acusados de pertenecer o haber pertenecido al Partido Comunista. Hemos podido comprobar también que Fritz Lang, considerado como un "comunista potencial", sólo estuvo en una "lista gris" probablemente porque sus colaboradores en dos de sus películas anti-nazis eran intelectuales europeos (Brecht y Eisler) y estadounidenses (Wexley, Lardner, Matz) muy comprometidos con la izquierda, algunos de ellos miembros del Partido Comunista Americano, y todos ellos acusados ante el HUAC. Incluso Lardner y Matz fueron declarados culpables y enviados a prisión por motivo de sus convicciones políticas. Esto

mantuvo a Lang alejado del cine por falta de contratos durante dos años, pero no sufrió ningún tipo de persecución personal ni fue llamado a comparecer ante el citado Tribunal.

Podemos pues concluir que el mérito fundamental de estas películas antinazis reside en la intención de Lang, en la idea, en el proyecto de luchar a su modo contra el nazismo, ya que desde el punto de vista cinematográfico no pasarán a la Historia del Cine como modelo, aunque fueron un éxito de taquilla, hecho fundamental para Lang y sobre todo para los Estudios de cine de Hollywood. Hemos comprobado que Lang denunciaba el nazismo sin ningún tipo de simbolismos, con argumentos directos y sencillos de películas de espías y aventuras, presentando a los estadounidenses la cruda realidad y el terror de lo que era el III Reich en Europa, a tanta distancia del suelo americano; quería poner en guardia al público sobre el extraño poder de fascinación que tiene la ideología nazi sobre aquellas mentes insuficientemente preparadas para combatirlo.

Todo ello nos ha llevado a concluir que los mensajes fundamentales que parecen contener las películas antinazis, con las que Lang adquiere un cierto compromiso político, son:

**Man Hunt.* Deducimos de su análisis que para Lang las acciones personales y los individualismos son ineficaces para luchar contra la tiranía.

**Hangmen also die!.* El afán primordial de Fritz Lang en esta película es demostrar que la lucha antifascista no puede ser llevada a cabo por un individuo aislado. El pueblo es capaz de organizarse y crear un proyecto colectivo para luchar contra la tiranía. Es la representación de un acto revolucionario, político e ideológico de todo un pueblo contra sus verdugos.

**Ministry of Fear.* El análisis de esta película nos lleva a pensar que Lang la realiza por dos razones. Porque su subconsciente le delata y le trae a la memoria el suicidio de su primera esposa; Lang, al igual que el personaje Stephen Neale, aunque exonerado de culpabilidad por los Tribunales de Justicia alemanes, se vió esquivado por amigos y colaboradores. Y en segundo lugar, porque piensa que el ser humano está dominado por fuerzas que le arrastran en contra de su voluntad, siendo el nazismo una de ellas.

**Cloak and Dagger.* Aquí Lang es un precursor en doble sentido. En primer lugar advierte de las nefastas consecuencias del peligro nuclear y después profetiza la vuelta del nazismo, quizás en otro país, en otra época y en otras circunstancias, pero resurgimiento de la idea al fin y al cabo.

De la semblanza de las películas antifascistas de Fritz Lang hemos podido constatar que los mensajes contenidos en sus películas son muy claros en la exposición de sus ideas. Esta claridad en la exposición de las ideas la aprendió en los Estados Unidos cuando tuvo que dejar atrás los simbolismos de sus películas de la etapa alemana y hacer ver con rotundidad al espectador lo que quiere decir aunque eso suponga como contrapartida sacrificar la posibilidad de darle al público un margen para que utilice su imaginación.

En la investigación realizada en estas películas antifascistas se han constatado los principios éticos que subyacen en las mismas y que Lang presenta al espectador. En primer lugar, que el fascismo es algo nefasto a combatir, pues nadie, ningún ser humano, puede pretender disponer y decidir por nosotros. En segundo lugar, que todos los medios son válidos para combatirlo y si el fascismo -los fascistas- ejercen

violencia contra la sociedad, ésta está legitimada para responder con las mismas armas. Lang nos dice en sus películas que hay que resistir al fascismo, incluso sin armas y en minoría. Y en tercer lugar que en esta lucha ideológica y física hay dos bandos: los que resisten, aspiran a recobrar la libertad perdida y se organizan frente a los opresores y estos últimos, los fascistas, ayudados por los colaboracionistas, a todos los cuales hay que combatir, vencer y expulsar.

Hemos podido constatar con respecto al primer supuesto que está claro que Lang no es un filósofo ni un político y no va a la raíz del problema ni muestra al espectador los orígenes del fascismo. El propio Lang dijo que estos filmes antinazis no pertenecen al grupo de películas de realismo histórico, sino mas bien al idealismo mítico pero también que sus héroes no son representaciones abstractas de la Resistencia heroica o de la Libertad, sino que los ha hecho aparecer como vulgares hombres de la calle. Por otro lado, Lang nos muestra que tampoco los nazis son la representación del Mal químicamente puro sino que -lo que es aún más peligroso- aparecen bajo la forma del funcionario concienzudo e inteligente (el detective Gruber de *Hangmen also die*) que ejecuta su trabajo a la perfección o bajo la figura del colaboracionista, que representa a todos aquellos que de forma pasiva se adhirieron al fascismo y que creen que obedeciendo ciegamente pueden salir indemnes estando a bien con el Poder. Para Lang existen algunas personas racistas que encuentran más cómodo calificar a los alemanes nazis como monstruos inhumanos que deben inspirarnos un horror sin límites, pero que para Lang no eran monstruos irrepetibles, sino seres humanos sometidos a presiones sociales y políticas difíciles de soportar, lo que nos puede llevar a pensar que esas circunstancias o parecidas podrían suceder de nuevo en otro momento histórico, en otro lugar del mundo (*Cloak and Dagger*).

Para enseñar al espectador a luchar contra el fascismo y defender la libertad y la democracia, Lang refleja en sus películas antinazis los distintos métodos de invasión y opresión del fascismo: la infiltración en otros países de forma subrepticia, sin mostrarse claramente (*Man Hunt*), o utilizando incluso la tortura psicológica para conseguir sus fines (*Ministry of Fear*) mediante la invasión por la fuerza . La respuesta de los oprimidos es la lucha armada clandestina, la guerrilla urbana , el apoyo del colectivo al héroe que se sacrifica valientemente para salvar a los demás del peligro, en una palabra, la solidaridad del pueblo unido ante el enemigo (*Hangmen also die!*).

Todos sus héroes -siempre masculinos- se manifiestan como ardientes defensores de la libertad y se dirigen al público con alegatos claramente antifascistas y en defensa de las libertades democráticas, como es el caso del Profesor Novotny, un intelectual, ejecutado por defender sus ideales que dejó en herencia esta muerte honrosa a sus hijos y a su pueblo (*Hangmen also die!*).

Al sondear los cambios realizados en su producción cinematográfica hemos podido verificar que desde su separación de Thea, con la que mantuvo una relación muy especial y ambigua de amor/odio, la misoginia de Lang se hizo más patente. Tomando como referencia a sus heroínas femeninas podemos decir que en esta nueva etapa americana van a ser o bien la ruina del hombre o bien su víctima. Esta mujer fatal -por ejemplo Marlene Dietrich en *Ranch Notorious* (1954)- podría muy bien ser la representación de la propia Thea, causa directa del suicidio de su primera mujer Lisa, en contraste con la mujer víctima (*Liliom*) (1933), probablemente un reflejo de su madre. No sería aventurado pensar quizás que el personaje femenino que le persigue desde el pasado y que refleja en la película anti-nazi *Ministry of Fear*, fuera el recuerdo de su primera esposa Lisa. Asimismo hemos podido constatar que aunque en su vida privada y en sus declaraciones se manifieste como un ardiente admirador de las mujeres,

en la realidad de sus películas ni la mujer ni el amor tienen peso o entidad y sólo las utiliza como un pretexto para la acción y para finales felices convencionales.

La crítica, como siempre ocurrió con Lang, se dividió en dos sectores diametralmente opuestos, sus enemigos acérrimos (Siegfried Kracauer) o sus ardientes defensores (Truffaut). Al público le gustaron las películas, pero la oportunidad de Lang había pasado, pues no pudo o no supo retomar su carrera en Alemania en los años sesenta. Quizás pensó que en el medio en el que fue creador, en su etapa de cineasta de la República de Weimar, podía volver a recuperar esta capacidad creadora, pero desgraciadamente ya era muy tarde. Ha quedado claramente demostrado que en su etapa comercial americana había pasado demasiados años de trabajo sin grandes exigencias artísticas, sólo de taquilla, y todo esto dejó una huella en su creatividad. No hubo posibilidad de retorno al punto de partida.

Ha quedado pues constatado que Fritz Lang pagó un precio muy alto por su exilio al asimilarse y adaptarse a la *industria* norteamericana del cine, en el que prima el valor de mercado, y que por tanto impone una serie de restricciones de contenido y que Lang no pudo oponerse al cine de productores y luchar por un cine de creadores. El Lang que huyó a California buscando la libertad como creador y como artista fracasó en su búsqueda, pues fueron los industriales estadounidenses y la censura del Código Hays los que le dictaron las normas para hacer cine y esas normas no fomentaban la creatividad, sino la fabricación de un producto bien hecho, de buen acabado y que se vendiera bien, pues la realidad es, nos guste o no, que una película es un producto fabricado en un sistema económico preciso, en este caso en el de los EEUU. En la investigación realizada se ha podido ver que Fritz Lang se plegó completamente al estilo de Hollywood, lo que conllevó una pérdida de la calidad artística. Asimismo se ha comprobado que Lang fue en su etapa alemana un creador de gran virtuosismo

imaginativo, poseedor de excelentes recursos visuales y extremado perfeccionismo en sus montajes y que en su etapa americana esta inspiración y creación originales favorecieron el que se convirtiera sólo en un buen retratista de la sociedad que le rodeaba, aprovechando siempre el tirón periodístico y de actualidad para elegir sus temas y, en este sentido, sus películas antinazis fueron un reflejo de ello.

Todo lo anterior nos induce a aventurar finalmente que a Lang le faltaron en su etapa americana la libertad de creación de la época de la República de Weimar y la colaboración de Thea von Harbou. Con todo, Lang fue un genio en algunas de sus películas y un excelente y concienzudo montador en todas ellas, siendo sus más importantes aportaciones al Cine la unión creada entre el proceso narrativo y el uso de la luz y la oscuridad -acentuando así la dimensión de la visión- y la creación de personajes que no son lo que representan, originando de esta forma una sorpresa permanente en el espectador. Podemos afirmar pues que en las películas de Lang, como en la vida real, nada es lo que parece, todo es un juego de despropósitos, es el gran teatro del mundo. Es esa situación en que la Vida y el Cine están tan unidos que no se puede deslindar el uno del otro. Por todo lo dicho anteriormente, Fritz Lang nos ha dejado un valioso legado y por ello merece un puesto destacado en la Historia del Cine.

BIBLIOGRAFIA

- Aginsky, G. Ethel, "Language and Culture", *Proceedings of the Eighth American Scientific Congress*, II, s.l., 1942
- Anger, Kenneth, *Hollywood Babilonia*, Barcelona, Tusquets Editores, 1985
- Armour, Robert A., *Fritz Lang*, Boston, Twayne, 1977
- Atkins, John *Graham Greene*, London, Calder and Boyas, 1966
- Barrett, Gerald R., "Graham Greene's Ministry of Fear: The transformation of an Entertainment", *Literature/Film Quaterly*, 2, Otoño 1974
- Baxter, John, *Hollywood Exiles*, London. England, McDonald and Jane's, 1976
- Bentley, Eric, ed. *Thirty years of Treason: Excerpts from Hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968*. New York, Viking, 1971
- Berg, A. Scott, *Goldwyn*, Barcelona, España, Planeta. Colección Documento, 1990
- Behrman, S.N.M. *Tribulations and Laughter* (llamado *People in a Diary* en los EEUU), London/Boston, 1972
- Bogdanovich, Peter, *Fritz Lang en América*, Madrid, España, Editorial Fundamentos, 1984
- Bolino, C. August, *The Ellis Island. Source Book*, Washington, Kensington Historical Press, 1990
- Brewster, Ben, "Brecht and the film industry", *Screen*, 16, Spring 1975
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro. Memorias*. Barcelona, Plaza y Janés, 1982
- Chaplin, Charles, *Mi autobiografía*, Madrid, España, Editorial Debate, Colección Literatura, 1989.
- Cogley, John "Report on Blacklisting: 1: The Movies" Volumen IX, New York, Fund for the Republic, 1956

- Cohn, Bernard, "La justice et la loi", *Positif*, vol. 58, s.l. febrero 1964
- Cook, Bruce, *Brecht in exile*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1982
- Corsi, Edward, *In the shadow of Liberty*, New York, McMillan, 1925
- Count Harry Kessler, *Walter Rathenau. His life and work*, London, Verlagsanstalt Hermann Klemm, 1929
- Courtade, Francis *Fritz Lang*, s.l. Le terrain vague, S.L., julio 1963
- Curran H. Henry, *From Pillar to Past*, New York, Charles Scribner's, 1941
- Davidman, Joy, "But the people live", *New Masses*, 28 mayo 1943
- Davie, R. Maurice, *Refugees in America*, New York, Harper and Brothers, 1947
- de Antonio, Emile, "McCarthy. Death of a witch hunter". Video, MPI Home Video, 1986
- Doeblin, Alfred, *Destiny's journey. Flight from the nazis*, New York, Paragon House, 1992
- Eibel, Alfred and Michel, "Fritz Lang: Choix de textes, *Présence du Cinéma*, France. Paris, 1964
- Eisler, Hans and Theodor W, *El cine y la música*, Vol. 64, Editorial Fundamentos, 1981
- Eisner, H. Lotte, *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema*, London, England, Thames and Hudson, s.f.
- Eisner, H. Lotte, *Fritz Lang*, London, Da Capo Press, 1976
- Eliot, Marc, *Walt Disney. Hollywood's Dark Prince*, New York, Birch Lane Press Book, 1993
- Fairchild, Henry P., *Race and Nationality*, New York, Ronald Press, Company, 1947
- Ferguson, Otis, *Fritz Lang and Company*, The New Republic, 23 de junio 1941
- Fernandez-Santos, Angel, "LAng", Diario "El País", Madrid, España, Joaquín Estefanía, 3 de agosto de 1990

- French, Philip, *The movie moguls. An informal history of the Hollywood Tycoons*,
London, England, Weidenfeld and Nicolson, 1969
- Friedrich, Otto, *Before the Deluge. A portrait of Berlin in the 1920's*, Harper and Row
Publishers, 1972
- Friedrich, Otto, *City of Nets*, London, England, Headline Book Publishing PLC, 1986
- Gubern Roman, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, España, Crónicas
Anagrama, 1991
- Gumpert, Martin, *First Papers*, New York, Duell, Sloan and Pearce, Inc. 1941
- Hansen, L. Marcus, *The Immigrant in American History*, Cambridge University Press,
1940
- Hanser, Carl, *Fritz Lang*, Paris, Rivages, 1985
- Hays H. Will, *The memoirs of Will H. Hays*, New York, Doubleday and Company,
1955
- Hellmann, Lilian, *Tiempo de canallas*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1976
- Household, Geoffrey, *Rogue Male*, London, Michael Joseph, Ltd., 1972
- Humphries, Reynold, *Fritz Lang. Genre et representation in his American Films*,
Baltimore, The John Hopkins University, 1984
- Jenkins, Stephen, *The image and the look*, London, The British Film Institute, 1981
- Jensen, M. Paul, *Fritz Lang*, Madrid. Ediciones J.C., 1969
- Johnston, Eric, *The face on the cutting room floor*, William Morrow and Co, 1964
- Jones, Dorothy, *Report on Blacklisting: I*, New York, Movies. Fund for the Republic,
1956
- Kahn, Gordon, *Hollywood on Trial: The story of the Ten who were indicted*, New
York, Arno Press, 1972
- Kaplan, E. Ann, *Fritz Lang. A guide to references and resources*, Boston, G.K.Hall
and Co., 1981

- Kent, P. Donald, *The americanization of the immigrants of 1933-41*, New York, Columbia University Press, 1953
- Kobal, John, *Las cien mejores películas*, Alicante(España), Alianza, 1990
- Kochan, Lionel, *Russia and the Weimar Republic*, Westport, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1978
- Kracauer, Sigfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1985
- Lang, Fritz, "La nuit viennoise", *Cahiers du Cinéma*, vol. 169, París, Agosto 1965
- Lang, Fritz, "Happily ever after", *The Penguin Film Review*, Mayo 1946
- Laqueur, Walter, *Weimar: a cultural history 1918-1933*, New York, Putnam, 1974
- Lyon K. James, *Bertolt Brecht in América*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1980
- Manvell, Roger and Heinrich, *The hundred years to Hitler*, London, J.M. Dent and sons Ltd., 1974
- Maser, Werner, *Hitler's letters and notes*, England, Harper and Row, 1974
- Meade, Marion, *Dorothy Parker "What fresh hell is this". A biography*. s.l. Penguin Books, 1987
- Meltzer, Milton, *Taking Root*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1976
- Mendez-Leite, Fernando, *Fritz Lang. Su vida y su cine*, Barcelona, Ediciones Daimon, 1980
- Merleau-Ponty, Maurice, "Le cinéma et la Nouvelle Psychologie", *Les Temps Modernes*, vol. 26, Noviembre 1947
- Muller, Henry, *Urban Home Ownership*, Philadelphia, Privately published, 1947
- Muñoz Iglesias, Salvador, *La Iglesia ante el cine*, Madrid, Centro Español de Estudios cinematográficos, 1958
- Nathan J. George, *The movies in love*, New York, The Entertainment of a nation, 1942
- Nicholls, A. J. *Weimar and the rise of Hitler*, New York, St. Martin's Press, 1979

- Ott, W. Frederick, *Great German Films. From before WWI to the present*, Seaucus, N.J., Citadel Press, 1986
- Parker E. Robert and Herbert, *Old World Traits Transplanted*, Chicago, University of Chicago Press, 1925
- Patken, Karl, *The structure of the Power and the Glory*, s.l. The Modern Fiction Studies, 1957
- Petley, Julian, Tesis: "The Films of Fritz Lang: The cinema of Destiny", Exeter, 1973
- Philips, Gene D. S.I., *Graham Greene. The films of his fiction*, New York, Teachers College Press, s.f.
- Post E. Louis, *The Deportations Delirium of Nineteen-Twenty*, Chicago, Charles H. Kerr, 1923
- Pratt Fairchild, Henry, *Race and Nationality*, New York, Ronald Press Co., 1947
- Rivette, Jacques et Jean, "Entrevue avec Fritz Lang", *Cahiers du cinéma*, vol. 99, Paris
- Roffman, Peter, *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair and Politics from the Depression to the fifties*, Bloomington, Indiana University Press, 1981
- Saengen, Gerhard, *Today's refugees. Tomorrow's citizens*, New York, Harper and Brothers, 1941
- Saenger, Gerhard, "The refugee here", *Survey Graphic*, Vol. XXIX, noviembre 1940
- Sarris, Andrew, *Fritz Lang. The American Cinema: Directors and Directions 1929-68*, New York, E.P. Dutton Co., 1968
- Shaw, Bernard et al, *Stalin en Norteamérica*, Nueva York, Max Eastman, enero 1942

- Simsolo, Noel, *Fritz Lang*, Paris, Ediling, 1982
- Stein, M.L. "FOI Act to expose Reagan (President served as FBI informant)", *San Jose Mercury News*, M.L. Stein v118, 7 septembre 1985
- Stewart Ogden, Donald, *By a stroke of luck! An autobiography*, s.l. Paddington Press. Twoconpub, s.f.
- Sturm, Georges, *Fritz Lang. Films, textes et references*, France, Presses Universitaires Nancy, 1990
- Taylor Russell, John, *Strangers in Paradise. The Hollywood emigrés 1933-1950*, London, Faber and Faber, 1983
- Thomas, W.I. "An appraisal of Thomas and Znaniecki's. The Polish Peasant in Europe and America", *Social Science Research Council*, New York, 1939
- Thomson, David, *Sight and Sound*, Vol 46, num 2, Primavera 1977
- Vidal, Gore, *Screening History*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992
- Viertel, Salka, *The kindness of strangers*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969
- Welch, David, *Propaganda and the German Cinema 1933-45*, New York, Clarendon Press-Oxford, 1983
- Whyte, John, *American Words and Ways*, New York, The Vicking Press, 1943
- Willett, John, *Bertolt Brecht letters*, London, Methuen, 1990
- Young, Donald, "Research Memorandum on minority people in the Depression", *New York Social Science Research*. New York, 1937

- "Steerage Conditions", U.S. Immigration Commission, 1911

- Enciclopedia Britannica, Vol. IX

- *Variety*, Vol. 164 num 1, 11 septiembre 1946

APENDICES

Apéndice 1: Mapa "Germany After the Peace Settlement"

Nicholls, op. cit., p. XIV

Apéndice 2: Código Hays

Cahiers du Cinema, Diciembre 1963 y Enero 1964, pp. 200-214

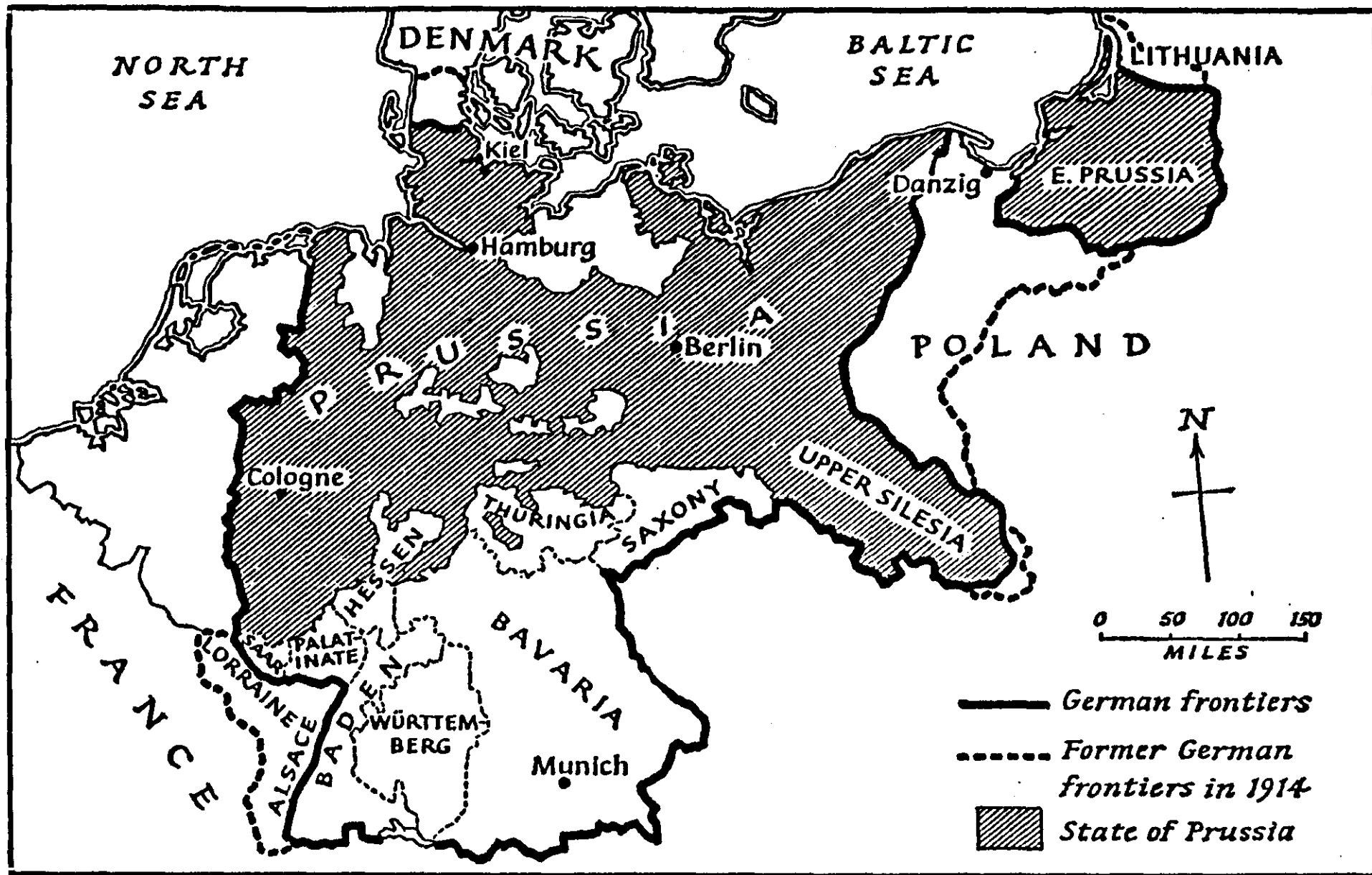
Apéndice 3: *New York Times*, 28 de mayo de 1942, pp. 1 y 3

Apéndice 4: Transcripción del guión de la película de Fritz Lang *Hangmen Also Die!*

Apéndice 5: "Uproar in Washington. Congress Investigates 'Red' Activities in Hollywood", *The Sphere*, 1 de noviembre de 1947, p. 133

Apéndice 6: Carta del Departamento de Estado a Salka Viertel denegándole el pasaporte por su presunta pertenencia al Partido Comunista.
Viertel, op. cit., p. 325

Apéndice 7: *Los Angeles Times*, 3 de agosto de 1976, pp. 1 y 16



Germany after the peace settlement

LE CODE DE PRODUCTION

(« The Production Code » ou « Code Hays »)

« En 1929, alors que le cinéma était engagé dans les premières modifications résultant de l'acquisition du son et de la parole, Martin Quigley, éditeur d'un journal corporatif, remarqua le développement d'une tendance à abandonner le niveau de moralité généralement admis. Les causes en étaient nombreuses, particulièrement l'influence et l'apport d'un répertoire théâtral qui n'était destiné qu'aux minorités « sophistiquées » des grandes villes. Parallèlement il nota, chez les responsables de l'industrie, un sens croissant des responsabilités, et l'intention d'accepter celles inhérentes au moyen d'expression nouvellement révolutionné.

« Ayant étudié la situation, Mr. Quigley entreprit la rédaction d'un programme spécifique destiné à réorienter les producteurs quant aux problèmes moraux et sociaux évoqués par le cinéma. Le Révérend Daniel A. Lord, S.J., de St. Louis, moraliste éprouvé et intéressé par le spectacle, fut invité à le discuter et à y collaborer activement. A la fin de 1929, le document connu sous le nom de « Code de Production » était achevé.

« Mr. Quigley y intéressa Will H. Hays, président de la Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., et en janvier 1930, l'idée du Code et le document étaient présentés par Mr. Quigley, et discutés dans une série de réunions des producteurs de la M.P.P.D. à Hollywood. C'est au cours d'une réunion ultérieure que le Code de Production fut adopté par l'association des Producteurs, et son adoption fut ratifiée le 31 mars 1930 par le Conseil de direction de la Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., organisation maintenant connue sous le nom de Motion Picture Association of America, Inc. » (1).

I. PRINCIPES GENERAUX

VARIATIONS ET COMMENTAIRES

1. — On ne produira pas de film susceptible d'abaisser la moralité de ceux qui le verront. Ainsi la sympathie du public n'ira jamais aux vices, au péché et au mal.

2. — On montrera un mode de vie décent, ne dépendant que des exigences de l'intrigue et du divertissement.

3. — On ne ridiculisera pas la loi, naturelle ou humaine, et on ne créera pas de sympathie pour ceux qui la violent.

De 1947 à 1963, ces principes de base ne changent pas, sinon dans le sens d'un durcissement : la loi divine devient également inviolable à l'écran.

(1). — Ceci n'est pas de notre style, mais du « Motion Picture Almanac ». Il se trouve que l'histoire du Code de censure américain est une excellente introduction à son « esprit ». On trouvera dans la colonne de gauche la traduction des articles essentiels de ce Code, dans sa version de 1947 (identique à la version de 1930, sinon la disparition des clauses concernant la prohibition de l'alcool et sa contrebande) ; dans la colonne de droite, d'une part quelques-unes des variations qui ont affecté cette institution, de l'autre, les quelques titres de films qui viennent immédiatement à l'esprit, en référence aux interdits qu'ils paraissent transgresser. Paraissent seulement — car il est remarquable, et surprenant, que le Code n'ait été violé, de façon manifeste, que deux fois : en 1953, *The Moon Is Blue* (pour l'emploi de termes alors censurés : « professional virgin » et « pregnant ») ; en 1955, *The Man With the Golden Arm* (pour la drogue). La M.P.A.A. intenta les deux fois procès contre Preminger, mais elle ne put rien contre le succès des deux films ; ce qui la contraignit à modifier le Code. Pour le reste, celui-ci fut apparemment respecté ; mais il semble qu'il y ait aussi des accommodements avec Mr. Hays.

II. APPLICATIONS PARTICULIERES

Ces « applications » constituent l'essentiel du code américain de censure. Leur précision ne les empêche pas d'être vagues, ni leur rigueur d'être souples : témoins, les nombreux exemples de films américains qui paraissent transgresser beaucoup de ces interdits — et les transgresseraient, s'il n'y avait aussi un art de violer le code...

1. — VIOLATIONS DE LA LOI.

Elle ne seront jamais présentées de façon à susciter la sympathie pour le crime et contre la loi et la justice, ou pour inspirer à d'autres un désir de les imiter.



Samuel Fuller : *Underworld U.S.A.* (Larry Gates, Cliff Robertson).

2. — LE MEURTRE.

- a) La technique du meurtre sera montrée de façon à ne pas susciter son imitation.
- b) On ne devra pas montrer en détail les meurtres brutaux.
- c) La vengeance, à l'époque contemporaine, ne sera pas justifiée.

Murder By Contract, d'Irving Lerner.

Psycho.

Underworld U.S.A., de Fuller.

1963 : « On ne devra jamais approuver l'euthanasie ».

3. — DÉLITS.

- a) On ne montrera pas en détail la méthode employée pour un vol, un cambriolage, un hold up, le dynamitage d'un train, d'une mine, d'un immeuble.
- b) On observera la même prudence à l'endroit de la pyromanie.
- c) L'usage des armes à feu sera réduit à l'essentiel.
- d) Les méthodes de contrebande ne devront pas être montrées.

House of Bamboo, Asphalt Jungle.

Baby Face Nelson, Scarface.

1956 : « On pourra montrer le trafic ou la pratique de la drogue, à condition que cela n'entraîne pas la curiosité à l'usage de ce trafic, que l'usage de la drogue ne soit pas approuvé, et qu'on n'en voie pas les effets en détail. » (Réactions du Code à The Man With the Golden Arm, de Preminger, qui date de 1955). Pourtant : Touch of Evil, 1958; The Connection, 1960...

1963 : on souligne qu'on ne doit pas « donner à penser qu'il est facile ou rapide d'arrêter de se droguer, ni montrer en détail la façon de se procurer la drogue ou de la prendre, ni exagérer les profits de son trafic, ni montrer les enfants se droguer ou faire le trafic de la drogue consciemment. »

En 1947, l'alcool n'est plus mentionné dans le Code.

En 1956 : « On ne montrera pas l'usage de l'alcool dans la vie américaine, à moins que le sujet ou le traitement d'un personnage ne l'exigent. »

En 1963, cette clause disparaît.

Mais, en 1963, le Code admet qu'on parle de kidnapping « si : a) le sujet est traité avec discrétion, évite les détails, le morbide et l'horreur déplacées ;

b) l'enfant revient sain et sauf. »

- e) Pas d'acte cruel et inhumain — ceci inclut la torture.

The Big Combo, The Big Operator, le vitriol dans Party Girl, la flagellation dans One-Eyed Jack.



Otto Preminger : *The Man With the Golden Arm*.

4. — SEXE.

Le caractère sacré de l'institution du mariage et du foyer sera maintenu. On ne devra pas inférer que les relations sexuelles de bas étage sont d'un usage courant et reconnu.

a) *L'adultère*, et tout comportement sexuel illicite, parfois nécessaire à la construction d'une intrigue, ne doivent pas être traités explicitement, ni justifiés ni présentés sous un jour attrayant.

Strangers When We Meet, From the Terrace.

En 1963, on souligne qu' « on ne doit jamais laisser croire que c'est bien, ou permis ».

b) *Scènes de passion* :

— On ne doit pas les introduire si elles ne sont pas absolument essentielles à l'intrigue.

Dans Pickup On South Street, elles sont une digression importante par rapport à l'intrigue.

— On ne doit pas montrer de baisers, d'étreintes trop passionnés, de poses, de gestes suggestifs.

En 1963, on interdit aussi le « baiser à bouche ouverte ».

— En général, le sujet de la passion doit être abordé de façon à ne pas éveiller de basses émotions.

c) *La séduction - le viol :*

— On ne doit jamais faire plus que les suggérer, et seulement quand ils sont essentiels à l'action. On ne doit jamais les montrer de façon explicite.

Blackboard Jungle, Rancho Notorious, Something Wild, Last Train From Gun Hill, Town Without Pity.

— Ce ne sont pas des sujets de comédie.

d) Les perversions sexuelles, sous-entendues ou pas, sont interdites.

L'homosexualité fait partie, pour le Code, des perversions sexuelles : « M » de Losey, Suddenly Last Summer, Advise and Consent, Rope, et le fameux « Nul n'est parfait » de Some Like It Hot...

e) On ne parlera pas de la traite des blanches.

Sanctuary, Walk On the Wild Side, Mamie Stover, Elmer Gantry : *bordels*.



Harry Keller : *The Unguarded Moment* (Edward Andrews, Esther Williams, 1956).

En 1963 : « On peut parler de la prostitution quand elle est en contraste avec un juste mode de vie ; mais il vaut mieux ne pas parler des bordels. »

f) La « miscegenation » (relations sexuelles entre les races blanches et noires) est interdite.

Cet article disparaît en 1956 pour ne plus revenir.

Joan Fontaine amoureuse de Sidney Poitier dans *Island in the Sun*, aventure d'un Noir et d'une Française (excuse géographique) dans *Kings Go Forth*. (On remarquera que le soleil excuse bien des choses...)

g) On ne montrera jamais les organes sexuels des enfants.

En 1963, cette clause ne s'applique plus qu'aux bébés !

h) On ne montrera jamais d'accouchement, en fait ou en silhouettes.

The Savage Innocents, Hemingway's *Adventures of a Young Man* : c'est le lieu de remarquer que, dans ce cas précis comme dans d'autres, les transgressions au Code sont excusées soit par la race et la civilisation (Indiens, « sauvages », Eskimos), soit par l'éloignement géographique.

En 1956, l'avortement n'est pas un sujet cinématographique. Pourtant : *The Best of Everything* (Negulesco), *Sweet Bird of Youth*.

En 1963 : « On évitera le sujet de l'avortement, il ne sera jamais que suggéré, il sera condamné quand on y fera allusion. On ne devra jamais en parler légèrement, ni en faire un sujet de comédie. On ne montrera jamais un avortement, et une histoire ne devra jamais sous-entendre qu'il y en a eu un. On ne prononcera jamais le mot « avortement ».

i) L'hygiène sexuelle et les maladies vénériennes ne sont pas un sujet de représentation cinématographique.

5. — LA VULGARITÉ.

Le traitement de sujets bas, vulgaires, dégoûtants (mais pas nécessairement mauvais), devra toujours être guidé par le bon goût et le respect de la sensibilité des spectateurs.

6. — L'OBSCÉNITÉ.

Les mots, gestes, références, chansons, plaisanteries ou suggestions (même compréhensibles d'une partie restreinte du public) sont interdits.

Jane Russel dans quasi tous ses films, et précisément *French Line*, *Gentlemen Prefer Blondes* et *Fox Fire*.

Gene Tierney, dans *The Ghost and Mrs. Muir*, tape à la machine, de façon très distincte, un mot extrêmement grossier.



Jack Garfein : *Something Wild* (Carroll Baker).

En 1963, on donne plus de détails : « Les expressions vulgaires et les mots à double sens sont interdits. »

7. — LES BLASPHEMES.

Les blasphèmes intentionnels, et tous autres propos irrévérencieux ou vulgaires, sont interdits sous toutes les formes. Aucune approbation du Code ne sera accordée à l'usage des mots et phrases suivants :

— *alley cat* (littéralement : chatte de gouttière) ;

— *bat* (vampire, quand il s'agit d'une femme) ;

— *broad* (gonzesse) ;

— *bronx cheer* (« bruit de bouche ») ;

— *chippie* (fille de joie) ;

— *cocotte* ;

— *cripes* (miel, dans un sens vulgaire) ;

- *fanny* (fesse) ;
- *fairy* (tante) ;
- *finger* (doigt, sens symbolique et pratique) ;
- *fire* (« *cries of ...* » : littéralement : cris de feu, c'est-à-dire cris de jouissance) ;
- *gawd* (déformation de *god*) ;
- *to goose* (mettre la main au panier, euphémisme) ;
- *hold your hat* (te branle pas) ;
- *hot* (en chaleur) ;
- *in your hat* (« *go shit in ...* » : va chier dans ton chapeau) ;
- *louse* (salopard) ;
- *lousy* (salaud) ;

Dans Beyond a Reasonable Doubt, on entend très distinctement « lousy ».

Something Wild.



— *Madam* (maquerelle) ;

« *Madam* » : *Shelley Winters dans The Balcony*.

— *nance* (pédé. emploi démodé) ;

— *nerts* (en 1947. forme polie de « *nuts* ») ;

— *nuts* (couilles. Autre sens, celui-là autorisé : dingue) ;

— *pansy* (pédale) ;

— *razzberry* (éructation) ;

— *slut* (roulure) ;

— *S.O.B.* (*son of a bitch* : fils de putain) ;

— *son of a bitch* (id.) ;

— *tart* (garce) ;

— *toilets gags* (gags de pissotière : la scatologie) ;

— *tom cat* (chaud lapin) ;

— *traveling salesman and farmer's daughter jokes* (plaisanteries de commis-voyageurs et de filles de ferme : ?) ;

— *whore* (prostituée).

De même : *Christ*, *Jesus*, employés irrévérencieusement ; *God*, employé irrévérencieusement ; *damn*, *Hell*, sauf quand l'usage de ces deux mots est essentiel à l'action ou au portrait d'un personnage, dans un contexte historique, folklorique ou biblique, ou s'il s'agit d'une citation littéraire, étant bien entendu que l'usage de ces mots ne sera pas permis en d'autres circonstances, usage intrinsèquement déplorable et offensant pour le bon goût.

On notera également que les mots et phrases suivants sont évidemment choquants pour les professionnels du cinéma aux Etats-Unis, et plus particulièrement aux professionnels des pays étrangers :

— *chink* (chinetoque) ;

— *dago* (rital) ;

— *frog* (littéralement : grenouille ; en fait : français) ;

— *greaser* (levantin) ;

— *hunkie* (polak) ;

— *kike*, *yid* (youpin) ;

— *nigger* (sale nègre) ;

— *spig* (métèque) ;

— *wop* (rital).

8. — LE COSTUME.

a) La nudité complète n'est en aucun cas admise. L'interdiction vise la nudité de fait, la nudité en silhouette, et toute vision licencieuse d'une personne nue par d'autres personnages du film.

Hallelujah the Hills, The Angry Hills, Spartacus, Cleopatra, Something's Got to Give.



L'avortement : *Leave Her to Heaven*, de John M. Stahl, avec Gene Tierney (1946).

— Les scènes de déshabillage sont à éviter si elles ne sont pas indispensables à l'intrigue.

— Les exhibitions indécentes ou malvenues sont interdites. Celle du nombril également.

Paul Newman se déshabille, pour de « bons motifs », dans Rally 'Round the Flag, Boys !

1963 : « On n'interprétera pas ce paragraphe d'une façon qui excluerait des scènes filmées dans un pays étranger, montrant la vie des indigènes, étant bien entendu que :

a) de telles scènes soient incluses dans un film documentaire ou un « travelogue »

décrivant exclusivement le pays, ses coutumes et sa civilisation ;

b) de telles scènes ne soient pas intrinsèquement déplorables. »

— Les costumes de danse permettant des exhibitions indécentes ou des mouvements inconvenants pendant la danse sont interdits.

En 1963, on remarque que « les danses suggérant ou représentant ou mettant l'accent sur des mouvements indécents peuvent être qualifiées d'obscènes ».



9. — LA RELIGION.

— On ne devra jamais ridiculiser une foi religieuse.

1963 : « On ne devra pas produire de film incitant à la haine ou au fanatisme religieux entre peuples de différentes races, religions ou origines. On évitera l'usage de mots aussi offensants que « rital, you-pin », etc. (cités dans le § 7.)

— Les ministres du culte, dans leur fonction de ministres du culte, ne seront pas montrés sous un jour comique ou crapuleux.

— On traitera les cérémonies de toute religion avec attention et respect.

10. — DÉCORS.

On traitera des chambres à coucher avec goût et délicatesse.

11. — SENTIMENT NATIONAL.

Les sentiments, les droits, l'histoire de tout pays demandent à être traités avec considération et respect.

The Great Dictator (1939), où Chaplin ridiculise l'Allemagne nazie... tandis que la Chine (non reconnue par l'O.N.U.) en prend un sacré coup dans *Satan Never Sleeps*, mais aussi la Russie dans *Silk Stockings* (Mamoulia), *No Time For Flowers* de Don Siegel, etc.

1956 : on ajoute « qu'il faut considérer avec respect l'image du drapeau ».

12. — LES TITRES.

Comme son titre est pour un film ce que la marque est pour un autre genre de marchandises, il devra se conformer à l'éthique requise par cette honnête industrie.

13. — SUJETS REPOUSSANTS.

De tels sujets sont parfois nécessaires à l'intrigue. On les traitera sans jamais offenser le bon goût ni la sensibilité du public.

En 1956, ce paragraphe s'intitule :

« 13. — SUJETS SPÉCIAUX.

« Les sujets suivants devront être traités sans outrepasser les frontières du bon goût :

— la pendaison ou l'électrocution comme châtiments légaux du crime. (Par contre, on voit en détail, dans *I Want to Live*, l'exécution de Susan Hayward dans une chambre à gaz) ;

— le passage à tabac. (*The Mob*, pourtant, de Parrish) ;

— la brutalité. (Bien des films, Fuller, Lee Marvin, et *The Grapes of Wrath*) ;

— le macabre. (*The Mad Magician*, de Brahm, *Bride of Frankenstein*, etc.) ;

— la vente des femmes, ou une femme vendant sa vertu. (Pour de « bons motifs » : la sauver, dans *Band of Angels*) ;

— les opérations chirurgicales ;

— la « miscegenation » ;

— l'alcool et l'alcoolisme. »

En 1963, ont disparu de cette liste noire : la brutalité et le macabre ; la vente des femmes ou une femme vendant sa vertu ; la miscegenation. En revanche, s'ajoutent l'accouchement et les scènes de chambre à coucher.

En 1947 et 1956, il n'est pas question des animaux dans le Code, mais en 1963 apparaît :



L'art de faire dire au Code le contraire de ce qu'il dit, en ne violant aucun de ses articles : *Baby Doll*, d'Elia Kazan, avec Karl Malden, Carroll Baker et Eli Wallach.

« 14. — LA CRUAUTÉ A L'ÉGARD DES ANIMAUX.

« Dans le cadre d'un film mettant en scène des animaux, le producteur devra consulter les autorités de l'Association Humaine Américaine et les inviter à être présentes au tournage de ces scènes. »

III. — EXTRAITS
DES « DECISIONS PARTICULIERES »

1. — L'ART.

Bien qu'il soit un art nouveau, le cinéma a le même but que les autres arts. L'art peut être bon moralement, élevant les hommes à de plus hauts niveaux. Mais l'art peut être mauvais moralement, dans ses effets. C'est le cas, bien évidemment, de l'art malpropre, des livres indécents, des histoires suggestives. Leur effet sur la vie des hommes et des femmes est évident.

Ainsi, le cinéma, qui est le plus populaire des arts modernes, a des obligations morales, à cause de la confiance que les gens lui accordent.

2. — LE SEXE.

Les scènes de passion doivent être traitées sans oublier ce qu'est la nature humaine, et quelles sont les réactions habituelles. Bien des scènes ne peuvent être présentées sans éveiller des émotions dangereuses chez les jeunes, les arriérés et les criminels.

Même dans les limites de l'amour pur, il y a des faits dont la présentation a toujours été considérée par les légistes comme dangereuse.

3. — LA NUDITÉ.

— L'effet de la nudité, ou de la semi-nudité, sur les hommes et les femmes normalement constitués, et encore plus sur les adolescents et les arriérés, a été reconnu avec honnêteté par les légistes et les moralistes.

— D'où le fait que la beauté possible d'un corps nu ou semi-nu n'ôte rien à l'immoralité

de son exhibition dans le film. Car, outre sa beauté, l'effet d'un corps nu ou semi-nu sur un individu normal doit être pris en considération.

— Le recours à la nudité ou à la semi-nudité dans le simple but d'« épicer » un film doit être rangé parmi les actions immorales. Il est immoral dans son effet sur le spectateur moyen.

— La nudité ne peut en aucun cas être d'une importance vitale pour l'intrigue. La semi-nudité ne doit pas se traduire par des exhibitions inconvenantes ou obscènes.

— Des étoffes transparentes ou translucides, des silhouettes, sont bien souvent plus suggestives qu'une nudité de fait.

4. — LA DANSE.

La danse est universellement tenue pour un art et un moyen d'expression particulièrement beau des émotions humaines.

Mais les danses qui suggèrent ou représentent des actes sexuels, qu'elles soient exécutées par une, deux ou plusieurs personnes, les danses qui ont pour fin de provoquer des réactions lascives de la part du public, les danses comprenant des mouvements de seins, une agitation excessive du corps quand les pieds sont immobiles, sont un outrage à la pudeur et sont mauvaises.

R.P. DANIEL A. LORD.
MARTIN QUIGLEY.
WILL H. HAYS.

The New York Times.

Copyright, 1942, by The New York Times Company.

Entered as Second-Class Matter,
Postoffice, New York, N. Y.

NEW YORK, THURSDAY, MAY 28, 1942.

ats Get 6 More Ships; its on Convoy Reported

Freighter and a Fishing Trawler Are
ng Latest Victims—Brazil Rumors
Italian Raider Has Surrendered

Submarines have sunk six
n waters on this side
atic, it was disclosed.
The loss of four ves-
sels-sized United States
ship, a medium-sized
l, a small Greek mer-
nd a United States
g trawler, was an-
he Navy Department,
ws of the sinking of a
redish steamer and a
utch freighter came
ources.
f Axis submarine ac-
e coast of Brazil were
t an unconfirmed dis-
Caara said that an
arine had surrendered
ties at a northeastern
ing to The Associated
survivors of the Brit-
ported that their vessel
four that were torpe-
east-bound convoy, ac-
a Boston dispatch to
Press, which added,
at a United States

Coast Guard patrol boat that
picked them up later surprised
two submarines and opened fire
with deck guns and dropped depth
charges. Whether the submarines
were sunk was not determined.
"We were the fourth vessel in
the convoy to be torpedoed," Sec-
ond Officer George K. Whitehead
of the British vessel said in Bos-
ton. "Two vessels were torpedoed
during the first alarm shortly be-
fore midnight on May 12. Another
alarm was sounded when a ship to
our port side was hit and we were
next. The sky was ablaze with
snowflake illuminating rockets and
tracer bullets, but the submarines
apparently were submerged and
could not be sighted."
Four lifeboats were launched
within five minutes, he said. The
forty-six survivors eventually land-
ed in the United States were
picked up about two hours later by
the Coast Guard ship, while the
remaining twenty-six crew men
and ten passengers were rescued.

Continued on Page Six

00 Women in U. S. Rush to Join New Army Corps

By LUCY GREENBAUM

oman's Army whizzed into being with a spectacular
rday. Shoving aside prospective masculine soldiers,
1,000 women surged through the doors of staid Army
Headquarters, 39 Whitehall Street, as enlistment in the
first officer-candidate school of the
Women's Army Auxiliary Corps
began officially.

VOTES AGAIN

to mean, from the

MAN POWER BOARD TO FREEZE LABOR IN WAR PLANT JOBS

Decides on This Course to Stop
'Pirating' by Employers, With
Wave of Bidding Up Wages

PRODUCTION IS HAMPERED

U. S. Employment Service Will
Rule Hiring—'Essential' List
to Direct Draft Deferrals

By The Associated Press.
WASHINGTON, May 27 — A
"freezing" of essential workers in
critical war industries to their
present jobs was decided upon to-
day by the War Manpower Com-
mission to stop "labor pirating,"
described as a severe interference
with war production.
In this far-reaching move, the
United States Employment Service
was made "the sole hiring agency
for critical skills in critical areas."
There was no immediate esti-
mate of the number of workers
who would be affected, but it was
expected to run into hundreds of
thousands if not millions.
A commission spokesman said
the action meant that henceforth
essential workers would be "unable
to change from one war plant to
another without approval of the
United States Employment Ser-
vice."
The policy will become effective,
he told reporters, as soon as the
proper directives can be drafted,
"which means immediately."
He declined to discuss the pos-
sible effects which the policy
might have on the stabilization of
wages in war plants.
Hiring an Exclusive Job

NAZI TANK FORCE MOVE SOMERVELL JOINS LOND BOMB WOUNDS REICH'S

TALKS ARE WIDENED

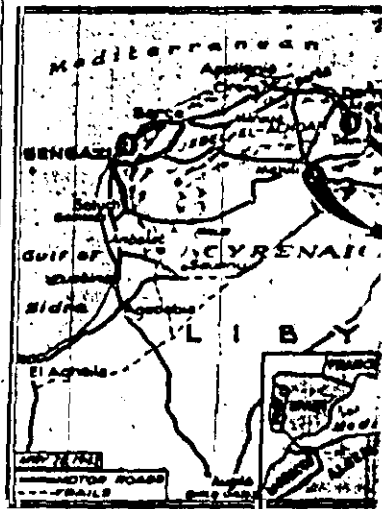
U. S. Chief of Service of
Supply Gives New Note
to Conferences

SECOND FRONT IN RESERVE

All Plans for Summer Drive
Are Expected to Be Made in
Case Opportunity Offers

By RAYMOND DANIELL
Wireless to The New York Times.
LONDON, May 27—Problems of
supplying battlefronts—existing as
well as those in the making—were
discussed today with British Army
chiefs by Lieut. Gen. Brehon B.
Somervell, Chief of the United
States Army's Service of Supply,
who is the latest high ranking
United States general to arrive
here for staff talks. His visit
coinciding as it does with the pre-
sence in London of military rep-
resentatives of other members of
the United Nations, lends new
emphasis to the importance that
Washington places on the Eu-
ropean front this summer.
Any kind of operations that may
be undertaken—and events may
make necessary an offensive on an
even broader scale than the day
and night air raids now being

GERMANS START FORWARD IN



To the accompaniment of aerial
Gambut (1), behind the British lines, a
swept eastward from the vicinity of Mehd
positions at Bir Hacheim (2). The R. 2
areas at Tmim and Martuba and on the
Bomba (3), as well as the base at Beng
the inset map shows the area that is cover

Heydrich of Gestapo Big Reward Up to

By DANIEL T. BRIDGES
By Telegram to The New York
BERNE, Switzerland, Thursday, May

Army's Service of Supply, the latest high ranking States general to arrive or staff talks. His visit, ing as it does with the pre- London of military rep- tives of other members of ited Nations, lends new is to the importance that gion places on the Eu- front this Summer.

kind of operations that may ertaken—and events may ecessary an offensive on an oader scale than the day ht air raids now contem- by the Royal Air Force and -ited States Army Air -involve problems of sup- preceded in any other

ng expeditionary, forces the ocean is not so simple a as it was in 1917 and 1918, was possible to load troops transports with packs upon ecks and land them in where they would be sup- y the French and British any guns, airplanes, ammu- and food. This time it is ry to send everything that eeded, including food for n and gasoline and oil for nes of modern war, such shortages existing here. It mated that seven or eight shipping is needed to keep n in the field these days.

eed by Hopkins, Marshall e are some of the problems vere broadly canvassed by Hopkins and General George ashall, United States Army of Staff, when they were recently consulting with Minister Winston Churchill ver Lyttelton, British Min- f Production. Mr. Hopkins a position to tell what a could produce and how it could spare for use by Britain, China and other General Marshall knew American military leaders to use what was left. Since departure Admiral Harold rk has arrived as com- of United States naval in European waters, and it en his job to discuss the y of the United States to and. It may be assumed, e steps to expedite that of the monumental job

General Marshall and Mr. s left, the biggest convoy war has delivered tremen- reinforcements of men and al in Northern Ireland, and hen enormous strides have taken toward that day when any Army squadrons of d will take wing with the P. in raids upon Germany. ay the problems of supply- e growing American forces ave become more compli- and more difficult, although e nothing to what they e for an Army operating in e to battle.

positions at Bir Hacheim (2). The 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Heydrich of Gestapo Hurt; Big Reward Up for Assailant

By DANIEL T. BRIGHAM
By Telephone to The New York Times.

BERNE, Switzerland, Thursday, May 28—Eight months to a day after he had assumed power as Deputy Protector of Bohemia-Moravia, following the "resignation" of Baron Constantin von Neurath because he was too lenient, Reinhard Heydrich, Deputy Gestapo Chief, narrowly escaped death from a bomb at 3:50 o'clock yesterday afternoon. The bomb, either planted in his automobile or thrown at it as it passed at high speed on the road from Prague to Berlin, exploded, killing the driver, wrecking the car and seriously injuring the notorious German official.

[The condition of Herr Heydrich was grave, according to a later report issued by the Vichy news agency, Reuter reported.]

News received here last night said that a "Gestapo vigilante" headed by Heinrich Himmler, the Gestapo chief, had rushed to Prague to investigate the crime. A 10,000,000-crown reward has been offered for information leading to the seizure of the culprits, dead or alive. [At the last quoted rate of exchange, in May, 1941, 10,000,000 Czech crowns amounted to \$235,000. However, the crown has not been quoted in international exchange since then.]

From 8 o'clock last night the Prague radio repeated at regular intervals two decrees promulgated by Elite Guard Chief Karl Hermann Frank, interim Protector, immediately after the attack. The first proclaimed martial law throughout the territory of Bohemia-Moravia; the second announced the offer of the 10,000,000-crown reward and instituted a 9 o'clock curfew with a state of siege for Prague Province.

Simultaneously with the publication of the news of this attempt an official report from Rome announced another attack against an Axis functionary in occupied territory, which ended in the slaying of Vezio Orzi, Governor of Zara, in

Continued on Page Three

RUSSIANS ADVANCE IN FIERCE BATTLES

Beat Nazis Back on River Line —Berlin Reports Progress in 'Annihilation' Drive

By RALPH PARKER
Wireless to The New York Times.

MOSCOW, May 27—The Russians have succeeded in consolidating their bridgehead on the river line in the Izyum-Barvenkova sector south of Kharkov, broadening the territory they hold on the right bank and bringing over sufficient tanks and guns to advance, capture the northern hill slopes and attack a village, according to dispatches received here late today.

[On the basis of other information, it appeared that this river line might be on the bend of the Northern Donets near Izyum and that the village, reported captured in other dispatches, might be Velikiye Kamishavakha.

[The German High Command reported rapid progress toward "annihilation" of the Soviet armies said to be encircled south of Kharkov.]

In the land fighting on the Izyum-Barvenkova front the German offensive in one of the most important sectors had ceased, the Army newspaper Red Star asserted. A noticeable slackening in German air activity over this front

Continued on Page Two

Russians Press for a Second Front; Allies Bid Them Admit Observers

By FRANK L. KLUCKHOHN
Special to The New York Times.

WASHINGTON, May 27—Soviet Russia is bringing new pressure in Washington, as well as in London, for the early opening of a second front in Europe. It was reliable-

ever, is anxious to avoid a premature move that might lead to the upsetting of such advantages over Germany as the United Nations now enjoy.

Russia at present is said by in-

there is reason to believe that time he means to make a move. Two announcements were made today by the British in Cairo. The first reported heavy German air activity in the British back areas, dive-bombing on the coast and a forward movement of German armored columns. A few hours later a German armored column that apparently had swung wide of the British flank into the desert had been engaged by British forces south of Bir Hacheim, a point in the desert that is about forty miles southeast of El Gazala and about fifty miles southwest of Tobruk.

[Another strong German tank force, according to a United Press dispatch from Cairo, was striking northeastward toward the coast of Libya to prevent British units in the Tobruk area from intervening in the south. The force was reported to have made contact with the British Tuesday in the Temrad region west of Tobruk. Temrad does not appear on available maps.]

Both Believed Reinforced

About six weeks ago there were reports of a German forward movement in Libya that employed three columns, but that apparently, came to nothing. Increased German air activity in the British rear—though with little damage—a dive-bombing attack on British forces along the Mediterranean shoreline and, finally, a full-scale engagement with British "armor" would seem to indicate that this might be a real German offensive in Libya.

It would appear that the Germans and Italians, with their continuous battering of Malta, had been able to cut down British interference with their supply lines to such an extent that Marshal Rommel had been heavily reinforced. But, for that matter, the British have probably been reinforced, too, though to what extent still is unknown. At any rate, unless all signs are wrong and unless the British are able to put a sudden stop to any German offensive, the two heavily armed and veteran armies are now entering upon another great campaign in the Middle East.

Apparently Lieut. Gen. Walter Nehring, in command of Marshal Rommel's African Corps, which is believed to be composed about equally of Italians and Germans, swept out from Tripoli, German outpost nearly forty miles south of Makhis, and swung the leading column far into the desert in what appeared to be an attempt to cut flank British forces deep in the desert and perhaps to drive on to Tobruk.

Direction Still Uncertain

But this campaign, like all desert campaigns, may develop in any direction. It may be that General Nehring's swing on the flank is but a diversion as a part of a larger attack on the

HEYDRICH IS HURT IN CZECH BOMBING

Continued From Page One

Yugoslavia, who was killed, with his escort of Carabinieri after falling into a rebel ambush.

In both countries immediate repressive measures were taken, with far the greater severity in Czechoslovakia. In the Province of Zara no reprisal executions were carried out so far as was known here. In Prague unconfirmed reports via the Budapest radio announced last night that "several" executions had already taken place. The first decree promulgated by Herr Frank read as follows:

Order of the Reich Protector of Bohemia-Moravia concerning the introduction of a state of siege in the territory of the protectorate.

From May 27, 1942, following an attack on the person of the Deputy Protector of the Reich, S. S. (Elite Guard) Obergruppenführer and General of Police Heydrich, it is ordered:

Article I.—By virtue of paragraph one of the ordinance of the Reich Protector of Bohemia-Moravia introducing a state of siege, dated Sept. 27, 1941, a state of siege has been introduced, effective immediately, throughout the territory of the Protectorate of Bohemia-Moravia.

Article II.—By virtue of paragraph 2 of the above-mentioned ordinance, it is decreed: Any person giving asylum to the authors of this attack, or who aid them in any other manner, or who, knowing those authors, does not denounce them, shall be shot with his entire family.

Article III.—The present decree is effective as of its publication by radio.

Prague, May 27, 1942.

The Reich Protector of Bohemia-Moravia ad interim.

K. H. FRANK.

Text of Second Decree

The second decree was published in this form:

Notice

1. On May 27, 1942, an attack was made on the person of Deputy Reich Protector of Bohemia-Moravia, S. S. Obergruppenführer and Police General Heydrich. A reward of 10,000,000 crowns will be assured those who by their aid permit the arrest of the guilty persons. Any person giving asylum to the authors of this attack or, knowing them, does not denounce them will be shot with his entire family.

2. A state of siege is hereby instituted in the Province of Prague by publication through the radio of this present notice. The following measures hereby come into force:

A. It is forbidden to the entire population to leave their houses from May 27, 1942, at 21 hours (9 P. M.) until May 28, 1942, at 6 o'clock (6 A. M.). During those hours hotels, restaurants, theatres and places of entertainment shall be closed. All public transport has been suspended.

B. Any one seen in the streets during the above-mentioned hours shall be shot on sight if he does not halt immediately on the first summons.

C. Other measures are under advisement and will be communicated.

It has never been more important



An ordnance expert working on a heavy air bomb
Associated Press, passed by Russian censor

cated to the population by radio as issued.

S. S. Chief and Deputy Reich Protector of Bohemia-Moravia ad interim.

K. H. FRANK.

Shortly before last midnight these decrees, which had up to then been read only in the Czech and German languages, were repeated in several other Balkan languages. No "other measures" were announced.

Late reports from the protectorate by way of "semi-official" Berlin sources announced that during the curfew hours house-to-house searches were being carried out in Prague and many arrests of persons whose papers were not entirely in order were being made. Other sources intimated that great secrecy was being maintained owing to the fact that only some one closely connected with the Nazi party organization in the protectorate could have known of the Gestapo leader's movements.

Blows at Police Authorities

It may be significant that both of today's attacks were in a form directed against police authority—anonymous in occupied countries with the word "Gestapo"—and not against the German or Italian Army. This takes on added interest in that "Gestapo" in the popular mind is the bulwark of Nazism and one of the factors operating in Germany and throughout the occupied countries toward the greater power of that party.

(Signor Orsi was the Prefect and Police Chief of Zara, according to a Berlin broadcast recorded in New York by the Associated Press.)

What conquered Europe hates today is first and foremost Nazism with all its implications, and all accounts—some of them personal impressions from Germany received no later than today—suggest that Nazism may be girding for a struggle for its survival or downfall in a sea of blood, for during the first three weeks, by official German admission, attempts and attacks in occupied countries have by actual count averaged ten a day, a figure that is on the increase both as regards number and importance of personalities attacked.

Not in Danger, Says Berlin

BERLIN, May 27 (From German broadcasts recorded by The Associated Press in New York)—Reinhard Heydrich, Deputy Reich Protector of German-occupied Bohemia-Moravia, was wounded in an assassination attempt in Prague this afternoon, the Berlin radio announced tonight. "There is no danger for his life," the announcement said.

"Train service to and from

Prague has been discontinued for the time being," it added.

Mass Reprisals Expected

LONDON, May 27 (AP)—A Czechoslovak Government source here expressed grave fears today that the wounding of Reinhard Heydrich would result in "mass executions of innocent people on a scale unprecedented even in this war."

Czech circles here expressed the belief that the wounding either was in protest against Herr Heydrich's order conscripting Czech youths for war service on the Russian front or against his announcement last night that there would be a reorganization of the administrative set-up in Bohemia-Moravia.

GOEBBELS SAYS BREAD IS CHIEF NAZI WAR AIM

Finds Germans' Fight for Life
'Worth the Trouble of Living'

BERLIN, May 27 (From German broadcast recorded by The United Press)—Germany is fighting a war for grain and bread, for the conquest of material conditions and for the solution of social problems—"for a life which is worth the trouble of living by 100,000,000 people," Propaganda Minister Joseph Goebbels said today.

"With these aims in mind, Germany can only snuff it, if the photographic nations reproach the Fuehrer for aiming at conquering the world," Dr. Goebbels wrote in the Reich, weekly organ of the Propaganda Ministry.

"This war was loosed upon the world because they (the Allies) could not agree with Germany's way of living," Goebbels said. "But Germany already has achieved a great triumph. The old order will not return. In the new order Europe will be able to feed herself."

"This will be the last war for a new European order. Its results will be that the European continent will be able to develop freely under the leadership of the Axis powers, without being impeded by anticontinental, plutocratic interests."

An official announcement said that Herr Kleinmann, State Secretary in the Reich Communication Ministry, had asked Adolf Hitler to relieve him for reasons of health. Reichsfuehrer Hitler agreed and named as his successor a Herr Gantenmueller, chief of the board of directors of the Eastern Railways, who has had considerable experience in rail transportation during the war.

SALE

HANGMEN ALSO DIE
Transcripción del guión tomado de la película
dirigida por FRITZ LANG

la Société des Films Roger Richebé présente:
une production d'Arnold Pressburger

LES BOURREAUX MEURENT AUSSI

visa de censure 5465

Distribuida por Exclusivité Americaine European Film Industries, Inc.
Adaptación francesa "Les synchronisations Henry Marois"
Enregistrement Studios E.S.E.C.

Personajes:

Prof. Stephan Novotny
Sra. Novotny
Mascha Novotny
Beda Novotny
Ludmila
Emil Czaka
Jan Horek
Alois Gruber
Reinhard Heydrich (Reich Protector)
Haas
Dedic
Cabby
Bartos
Patrona
Schirmer
Sra. Dvorak
Dr. Pilar
Necval
Worker
Camp Officer
Hostage
Votruba
Viktorin
Ritter

- (aparece sobreimpresionado sobre un muro de ladrillo la siguiente inscripción):

"Entre un pueblo que lucha por su libertad, un puñado de hombres se ve arrastrado a una infernal carrera con la muerte. El enemigo es implacable. Pero hay mucho en juego. El realizador Fritz Lang describió esta dramática atmósfera sin intentar hacer una obra histórica.

En 1941, en Praga, Heydrich, apodado "El verdugo" estaba a las órdenes de Hitler. Firmaba las penas de muerte en el Castillo de Hradzin, la desgraciada capital de Checoslovaquia, que jamás fue vencida".

- (voz en off) Su Excelencia el Reich Protector llegará inmediatamente.
- General Nazi: ¿Qué progresos ha realizado el general von K al reclutamiento del batallón antisoviético del que estaba encargado? No pretenderá que el Führer espere.
- General checo: Si, es extremadamente difícil, porque nuestros campesinos y obreros sienten bastante simpatía hacia los rusos.
- Civil checo: La producción aumentaría si nuestros obreros percibieran mejor salario. Y la comida que se les da es insuficiente. Cada vez hay más casos de debilidad.
- Otro civil checo: Estamos de acuerdo, nuestros obreros no están bien pagados como trabajadores, pero como pertenecen a una raza inferior, a una raza de esclavos, están pagados de sobra.
- General checo: Si les ofrecemos mejores sueldos, el dinero irá a parar a la propagación de folletos propagandísticos.
- General: ¿De dónde salen estos panfletos? (dibujos de una tortuga descansando con un letrero en inglés que dice "slow down", Czech workers, slow down").
- General nazi: Estas hojas denigrantes se reparten todos los días en las puertas de las fábricas y las pegan encima de los avisos.
- (Voz en off) ¡Su Excelencia el Reich Protector! (al entrar el Reich Protector deja caer su bastón de mando delante de un General checo para que éste se agache a recogerlo).
- (discurso en alemán)
- civil checo (traduciendo): Su Excelencia el Reich Protector ha dicho que los informes sobre la clase trabajadora son inauditos. Los obreros no acatan las leyes. Se niegan a trabajar.
- (sigue el discurso en alemán).
- civil checo: Dice que fusilar cincuenta hombres de cada 25.000 es ridículo. Que por lo menos habría que fusilar a 500, que cincuenta no son suficientes.
- civil checo: (intenta expresarse en alemán titubeante)
- Jefe Gestapo: Para aquellos que no hayan entendido bien las indicaciones que Su Excelencia ha formulado, la totalidad del armamento y producción checa estarán, a partir de ahora, bajo mi autoridad, es decir, la GESTAPO. El Reichstag Protector se encargará de establecer las ejecuciones necesarias para imponer la disciplina en las fábricas.

- Mascha: ¿Sra. Dvorak?
- Sra. Dvorak: Buenos días, señorita Novotny

- Mascha: Buenos días. ¿podría venderme un kilo de patatas?
- Sra. Dvorak : Lo siento mucho, señorita Novotny, pero mire, esperemos que los nabos estén bien
- Mascha: (suspirando) Seguiremos comiendo nabos, nos apañaremos, que le vamos a hacer.

- Policía de ocupación: ¿Por qué deja el motor encendido?
- Taxista: Espero a un cliente que ha ido a cambiar.
- Policía: Sabe que la gasolina escasea y la está derrochando.
- Taxista: Es que la batería está en las últimas, temo que no vuelva a arrancar.
- Policía: Pare el motor. Ahora vuelva a arrancar.
- Taxista: ¡Andá! ha debido recargarse ella sola.
- Policía: A su manera estaba intentando hacer sabotaje. Quiere acabar con nuestro combustible.
- Taxista: Yo no he hecho nada, ha sido Vd. el que ha querido que volviese a arrancar.
- Policías: A la comisaría
- Taxista ¿Y mi cliente qué?
- Policías: En marcha.

- Paseante: Han detenido a Daniel, lárgate, rápido.
- Cochero de calea: Sí.
- Svoboda: Perdon señorita, ¿Ha visto un taxi que estaba aquí esperando?
- Mascha: Si, si señor, hace un momento, pero ha tenido problemas con la policía de ocupación. Se lo han llevado.
- Svoboda: Gracias- Policía: Oiga señorita. Un hombre ha salido por aquel callejón (refiriéndose a Svoboda). ¿ Lo ha visto?
- Mascha: Si
- Policía: ¿ En qué dirección ha ido?
- Mascha: Por allí (señalando dirección falsa)
- Sra. Dvorak: Debería irse a casa.
- Mascha: Apúntelo en la cuenta. Gracias Sra. Dvorak.
- Policías: (a paseantes): ¡Documentación!

- Svoboda: Una butaca, por favor
- Taquillera del cine: Si, señor.
- Espectadores (unos a otros): ¡Le han matado! ¿a quien? A Heydrich. ¡Heydrich ha sido asesinado!

- (Altavoz): "durante el estado de sitio todas las puertas y ventanas deberán estar abiertas. Prohibido agruparse en la calle. Ni paseantes ni curiosos".

- Svoboda (en una casa particular donde se alquilan habitaciones): Necesito una habitación.
- Patrona: No, no hay.
- Svoboda: ¿Tiene miedo porque Heydrich ha sido asesinado?
- Patrona: No, no señor
- Svoboda: No me da tiempo para llegar a mi casa. Va a sonar el toque de queda.

- Patrona: Vaya a un hotel.
- Svoboda: Todos están completos. ¿dónde quiere que duerma?
- Patrona: ¿a mí qué me importa?

- (casa de los Novotny)
- Sra. Novotny: Siempre deseé ofrecerle a mi hija un ajuar espléndido el día de su boda. Pero con la llegada de los alemanes no queda nada en las tiendas.
- Mascha: Mamá, nunca hubiera imaginado nada más bonito. Como tú ya no los usas... Habrá que retocar el canesú.
- Ludmila: ¿Retocar?
- Mascha: Claro, Ludmila. Llevo tres meses soñando con ello a todas horas y ya sólo faltan dos semanas.
- Profesor Novotny: Buenas tardes
- Mascha: Hola, papá.
- Sra. Novotny: Hola Stefan. No ha ocurrido nada, espero.
- Novotny: No, no, nada. Heydrich ha sido asesinado
- Sra. Novotny: ¿Le han matado? ¿cuando?
- Novotny: A mediodía, en la Avenida S. Bueno, en lo que tenemos que llamar Avenida S. Los detalles están en el periódico.
- Mascha: ¡Papá!
- Novotny: ¿Qué, hija?
- Mascha: Yo he visto al asesino. Un hombre que salió... (el padre niega con la cabeza). ¡Es increíble!
- Novotny: Cierra la puerta
- Mascha: Estoy segura de que era él
- Novotny: No, tu no has visto a nadie
- Mascha: Papá, ¿tú no estarás relacionado con ...
- Novotny: No, no, en absoluto. Hace más de quince años que abandoné la política. No, lo normal en un terreno ocupado es no comentar nada. Por ejemplo: tú se lo dices a A; A se lo cuenta a B, que se lo repite a C; C le confía el secreto a D y no habrá muy lejos un E hasta llegar a F; F le da el soplo a G y G es la **GESTAPO**.
- Mascha: Sí, sí, entiendo, pero tú, papá...
- Novotny: Ven aquí, mira, (cogiendo un diccionario). Definición de la palabra NADIE: Nada, ninguno, cero en absoluto, es decir, NADIE, ni tú, ni yo, ni tu madre, ni tu hermano pequeño, ni siquiera tu novio Jan. NADIE ES NADIE.

- (Altavoz) "Atención: Por orden de las fuerzas del mando de ocupación, todos los restaurantes, cafés y lugares públicos quedarán cerrados inmediatamente. Además el toque de queda será a las siete. Después de esa hora, la policía disparará sobre cualquiera que se encuentre en la calle.
- (Voces) : "¡Dios mío, cada vez estamos peor, si se pudiera cruzar la frontera! ¡Todas las carreteras y trenes están cortados!

- (En un café, el camarero se dirige a Svoboda): Perdone, señor, tenemos que cerrar.

- Jan: Hay otros métodos además del asesinato. Con eso, sólo se consigue aumentar el terror y derramar más sangre. Como la masacre de los estudiantes en la Universidad.

- Mascha: Jan, aquellos estudiantes sacrificaron sus vidas para demostrar al mundo que somos checos. Que a pesar de la invasión seguiremos siendo checos.
- Jan: Si, eso ya lo sé
- Beda: Siempre igual
- Mascha: Si, ya lo sé, Beda
- Beda: Futuro cuñado, dime cual es el peso específico del fósforo.
- Jan: No tengo ni la más remota idea. Estoy pez.
- Beda: ¡eres químico! Deberías saberlo de memoria
- Mascha: Anda, respóndele.
- Jan: Si... es cierto, veamos. Yo, como químico debería saberme las fórmulas y tú como estudiante deberías aprenderlas como futuro cuñado.
- Sra. Novotny: Tienes que irte pronto, antes del toque de queda. Beda, vé a la cocina y trae un paquete que he preparado para Jan. Esta noche todos los restaurantes están cerrados. Corres el peligro de no cenar.
- Jan: Se lo agradezco, Sra. Novotny. Le deseo buenas noches
- Sra. Novotny: Buenas noches, Jan.
- Mascha: Te acompaño, vamos. Hasta mañana, mañana y todos los días.
- Jan: Buenas noches. Adios.

- TIMBRE
- Svoboda: La florista de enfrente me dió su nombre
- Ludmila: Mascha ¿Quién ha venido?
- Svoboda: No tengo donde refugiarme
- Ludmila: ¡Mascha!
- Mascha: Si, tia, no, no ha venido nadie
- Svoboda: Me ayudó esta mañana, Srta. Novotny
- Mascha: Si, pero...
- Ludmila: ¡Mascha!
- Mascha: Si, tía, ¡Entre, deprisa, por favor!. Por aquí.
- Sra. Novotny: Beda, ¡deja los libros y ven a cenar!
- Beda: Si, mamá
- Sra. Novotny: Buenas noches. ¡Qué flores tan bonitas trae Vd.! Hija, ¿no me presentas a este caballero?
- Mascha: Si, mamá, el Sr. ...
- Svoboda: Karl Vanek
- Sra. Novotny: Pase Vd, Sr. Vanek
- Mascha: Papá, ven, quiero presentarte a un amigo, el Sr. Vanek.
- Svoboda: Si... Nos conocimos su hija y yo ...
- Mascha: En un concierto en la Filarmonía. Mi padre, el Profesor Novotny.
- Novotny: Es un honor, señor.
- Svoboda: Tuve el honor de que me presentaran a su hija en el descanso del concierto; tenía la partitura de la Sexta Sinfonía.
- Novotny: ¡oh! ¡Es Vd. músico, Sr. Vanek!
- Svoboda: No, no, sólo soy un simple aficionado,. Mi profesión es arquitecto.
- Sra. Novotny: Estuve a punto de ir con Mascha aquella noche, pero a última hora me encontré indispueta.
- Svoboda: Fue una lástima, pero entonces no habría tenido el placer de acompañar a su hija hasta su casa.
- Sra. Novotny: ¡Ah!, ¿entonces vive Vd. en nuestro barrio?
- Svoboda: No, estaba por pura casualidad en esta zona y me he permitido venir a presentarles mis respetos.
- Novotny: Querido amigo, ¿se da cuenta de que las siete han pasado ya hace un rato?

- Svoboda: Son las seis cuarenta.
- Novotny: Son exactamente las siete y veinte. Su reloj atrasa, Sr. Vanek, y esta noche es peligroso andar por la calle.
- Svoboda: Es verdad, tengo que irme enseguida.
- Beda: Si se encuentra con la policía pueden pegarle un tiro
- Sra. Novotny: ¡Beda!
- Mascha: Es mi hermano
- Ludmila: Ya está la cena, Elena.
- Sra. Novotny: Ahora no puede marcharse. Ludmila, pon otro cubierto, ¿quieres? Ha sido una suerte, Sr. Vanek, esperábamos a un invitado que no ha venido. Acepte, se lo ruego, será un placer.
- Svoboda: No sé que responder
- Novotny: No responda nada, Sr. Vanek. No es necesario, ¿verdad Mascha?
- Sra. Novotny: Espera, Beda. No se deje impresionar por la vajilla china, Sr. Vanek.
- Beda: ¿Otra vez nabos?
- Sra. Novotny: Con repollo. Mi marido insiste en que utilicemos esta vajilla. Nos recuerda los viejos tiempos, más tranquilos.
- Novotny: No es exactamente eso, Elena, no nos recuerda los buenos viejos tiempos, sino los malos nuevos. Estos platos son para carne y solo hay nabos en ellos, en vez de carne. Por eso insisto en utilizarlos todos los días.
- Svoboda: Estoy de acuerdo con Vd., Profesor
- Sra. Novotny: ¿Qué opina del asesinato de Heydrich, Sr. Vanek? Ha sido tan inesperado e imprevisto como un trueno.
- Novotny: Era casi inevitable, ¿no cree, Sr. Vanek?
- Svoboda: Si.
- Mascha: A todos nos alegra que el asesino haya conseguido escapar.

TIMBRE

- Sra. Novotny: Vé a ver, Ludmila
- Ludmila: Si, ya voy. Es la Sra. S.
- Novotny: Nuestra portera
- Ludmila: Todos los hombres que tengan más de trece años han de presentarse a la policía mañana por la tarde. Los que no tengan la nueva tarjeta de identidad serán fusilados.
- Novotny: Quedas excluido, Beda. Los chicos de once años no les parecen peligrosos.
- Beda: ¡Eso se creen! ¡Mejor así!
- Svoboda: ¿Darán noticias por la radio?
- Novotny: Es posible. Beda ¿podrías abandonar tu repollo y encender la radio?
- Beda: ¡Si, papá, gracias!
- Sra. Novotny: Venga, apenas si has probado bocado.
- Beda: prefiero el pan
- Sra. Novotny: Ten cuidado, ese pan está muy duro y se corta mal.
- Beda: ¡Ay!
- Mascha: ¿Te has cortado?
- Beda: No es nada
- Novotny (recitando) " Debeis seguir luchando mis desgraciados caballeros. Estoy ligeramente herido, pero no estoy muerto" ja, ja.
- Sra. Novotny: Es un corte muy profundo
- Ludmila: Ve a la cocina y pon la mano bajo el grifo
- Svoboda: Déjame ver. No es necesario, señora ¿Tienen una venda pequeña, agua oxigenada y un poco de alcohol?

- Mascha: Sangra mucho
- Svoboda: Cortaremos la hemorragia enseguida. Dame. Así. Ya está. Beda.

VOZ EN OFF DE LA RADIO "Interrumpimos nuestro programa para ofrecerles el último boletín de las fuerzas de ocupación. Todos los que faciliten la evasión del asesino proporcionándole víveres o cobijo serán ejecutados. Toda la familia de estos cómplices será igualmente merecedora de la pena de muerte. Deben comunicar a la policía toda la información referente al asesino. Aquellos que duden en desvelar esa información asumirán el peso de la conciencia de todos sus conciudadanos, ya que este horrible crimen recae sobre toda la población checa".

(en las oficinas de la policía)

- Gruber: Los genios del alto mando creen que pueden intimidar así a los checos, con simples amenazas. ¡Es ridículo! No, hay que emplear métodos más violentos. ¡Czaka! ¿Ha escuchado lo que estaba diciendo?
- Czaka: (sorprendido in fraganti mirando los archivos) No, le pido perdón.
- Gruber: ¿Qué es lo que le trae por aquí?
- Czaka: Nada
- Gruber: El señor Czaka. Czaka empieza por C. Es Vd. un curioso. Curioso por saber lo que la GESTAPO ha puesto en el dossier del honorable cervecero Czaka. Yo se lo diré: ¡La cerveza es excelente! ¡Prosit!

(En casa de los Novotny)

- Svoboda: Hablan de mí. Le pido perdón, Profesor. ¿Podría preguntarle a la portera si tienen algún cuarto libre, aquí, en este edificio para pasar la noche?
- Novotny: Seguro que no tiene nada, pero en mi despacho hay un diván que nadie quiere utilizar. Es muy confortable. Está dispuesto para recibirle. Sea Vd. bienvenido.
- Svoboda: Se lo agradezco mucho, pero...
- Novotny: No veo otra solución. Hágame caso, Sr. Vanek y espero que el carillón no le impida dormir.
- Svoboda: ¡El himno de Wenceslao I! Estoy acostumbrado. Lo oigo todas las mañanas.
- Sra. Novotny: ¡Qué tiempos! Un hombre conoce a mi hija en un concierto una noche, y a los pocos días duerme aquí.
- Ludmila: ¿Tu crees que los vecinos no van a chismorrear? ¿Y si Jan se entera?
- Sra. Novotny: No veo cómo los vecinos iban a enterarse
- Ludmila: ¡Sabiéndolo la portera!
- ¿Quien se lo ha dicho, eh?

- Novotny: Tomamos el desayuno juntos muy temprano, Sr. Vanek. Desde que Verboten se ocupa de mis clases en la Universidad, algunos de mis antiguos alumnos vienen a casa a continuar los estudios. Buenas noches, hija.
- Svoboda: Tengo que hablar con Vd., Profesor.
- Novotny: Se lo ruego, ya es tarde. Ya a mi edad no puedo competir con los jóvenes cuando de trasnochar se trata. Buenas noches, Sr. Vanek. Espero que duerma bien. Buenas noches, Mascha.
- Mascha: Buenas noches, papá. No hace falta que hable con él. Ya lo sabe.
- Svoboda: ¿Se lo ha dicho?
- Mascha: Quise hacerlo, pero me rehuyó. Mi padre es un viejo revolucionario. Estuvo en el exilio con los Fundadores de la República.

"Dolstin Dolcasen. El Gobierno checo en el exilio anuncia que después de la temeraria ejecución del verdugo Heydrich se espera que toda la patria checa se vea inmersa en un baño de sangre y con un salvajismo del que sólo es capaz la barbarie teutona".

(interrogatorio en las oficinas de la policía)

- Policía: Esa joven que nos envió en dirección falsa, ¿acude a comprar verduras a su tienda muy a menudo?

- Sra. Dvorak: Es posible, pero no la conozco, señor. (Gruber tira apostando el respaldo de la silla y la hace arrodillarse para recogerlo).

- Gruber: Recójalo, por favor. Vamos, colóquelo en su sitio. Bueno, ¿insiste Vd. en que no sabe donde vive esa joven?

- Sra. Dvorak: No, no lo sé

- Su café, capitán.

- Gruber: Danke Schoen. mmm ..., ¡huele a café! Bueno, Sra. Dvorak, empecemos desde el principio. No se ponga nerviosa, estoy dispuesto a dedicarle toda la noche. Incluso más, si fuera necesario. (la Sra. Dvorak, nerviosa, deja caer de nuevo el respaldo de la silla). Recójalo. Bueno, síganos, Sra. Dvorak. Le ruego que escuche atentamente porque no pienso repetírselo. Esto es muy serio, muy serio. ¿Tiene Vd. alguna ligera idea de dónde está?

- Sra. Dvorak: Sí.

- Gruber: Entonces, dígamelo, ¿dónde está?

- Sra. Dvorak: En la GESTAPO

- ¿Y cree que voy a permitirle que se vaya así, sin haberme dicho la verdad? ¡Que asco! Esa joven que envió a nuestros hombres a una dirección equivocada es a la que le vende verduras en su tienda desde hace tiempo, ¿no es así?

(en los titulares de un periódico). "Son las ocho de la mañana. Esta noche, el despacho personal del Führer ha anunciado que se le ha practicado al Reich Protector una operación extremadamente delicada en la columna vertebral, extrayéndosele tres balas de pistola"

- Mascha: ¿Algo nuevo?

- Svoboda: No, nada todavía. Si, muchas personas han sido detenidas. Sabemos de buena tinta que la GESTAPO parece seguir una pista que conducirá hasta el asesino.

- Mascha: ¿Por el chofer del taxi?

- Svoboda: No, no

- Mascha: ¿Quién, entonces?

- Svoboda: No lo sé. Será mejor que me vaya.

RADIO: "Última hora. Hemos recibido un comunicado muy importante de las fuerzas de ocupación. Por propia iniciativa y bajo su autoridad, el jefe de la GESTAPO en Praga, Kurt Haas, ha ordenado la inmediata ejecución de rehenes como represalia por la falta de colaboración de la población civil. Se esperan medidas muy severas"

- Svoboda: No saben nada. Si tuvieran alguna pista no amenazarían. Adios, señorita Novotny.

RING

(en casa de Novotny)

- GESTAPO: ¿Quién es Vd? ¿Cómo se llama?

- Svoboda: Karl Vanek

- GESTAPO: ¿Vive aquí?

- Novotny: Soy el Profesor Novotny. ¿A quien buscan?
- GESTAPO: A Vd.
- Sra. Novotny: ¡No!
- GESTAPO: ¡Silencio! ¡Ni una palabra!
- Novotny: ¿Por qué motivo?
- GESTAPO: Por el odioso e infame crimen cometido contra la persona (se interrumpe y sigue en alemán)
- Novotny: Sí, pero ¿y si no se entrega?
- voz en alemán
- Novotny: Mi conocimiento de su lengua es perfecto y para que mi familia y mis alumnos entiendan lo que ha dicho, ese infame y abominable crimen perpetrado contra el Reich Protector y más aún, la intolerable y odiosa conducta de mis imbéciles compatriotas que no han querido colaborar de todo corazón con los alemanes, sus protectores, os obliga a detenerme en calidad de rehén, así como a numerosas personas. En resumen, hasta que el asesino se entregue, nuestras vidas a cambio de la suya.
- GESTAPO: (dirigiéndose a un estudiante) ¿Quien es Vd.? ¿Y los demás?
- Novotny: Son algunos de mis antiguos alumnos. Les doy clases particulares.
- Un estudiante: A Vds. les ha enviado el Profesor Verboten
- GESTAPO: ¡Cállese, o seré yo quien les de clases! (dirigiéndose a Novotny) ¡prepárese!
- Sra. Novotny: ¿Cómo puede llevarse a mi marido? ¡El no ha hecho nada malo!
- GESTAPO: ¡No discutan!
- Novotny: Ludmila, ¿querrías preparar mis cosas? Lo justo para esta noche.
- Ludmila: Sí
- GESTAPO: No ponga navaja de afeitar
- Novotny: Quiero que sigan trabajando como si yo estuviera aquí. Estudien a fondo los últimos capítulos de la Convención de Filadelfia
- Sra. Novotny: Stefan, tengo miedo
- Novotny: Ya lo sé. ¡Valor! (a su hija) ¡pequeña!, (a su hermana) Gracias, (a su hijo) Hasta la vista, hijo. No olvides todo esto ¿Entendido?
- Beda: ¡Nunca!

- Policia nombrando rehenes: !! P, (trabajador), S, (sacerdote), K (general checo del parche), N (escritor), J(empleado, P (obrero)!!, ¿ Quien es la persona de más edad? Los que tengan más de cincuenta años que levanten la mano. A ver, Vd. ¿cuál es su nombre?

- Novotny: Profesor Stefan Novotny
- Policia: ¡PONGASE FIRME CUANDO LE HABLE! Vd. se ocupará de este barracón. Será Vd. el único y absoluto responsable del formal cumplimiento de las ordenanzas. Se deberá observar una estricta limpieza. Ni basuras, ni escupitajos en el suelo. Todos los cordones de zapatos, ligas de calcetines, cinturones, corbatas y tirantes serán entregados en el puesto de mando dentro de una hora. ¿Entendido? ¡No mueva la cabeza, hable!
- Novotny: Lo he entendido

- Mascha: Papá tenía que haberse llevado algo más de abrigo. Allí hará frio y humedad.

- Ludmila: Debería... ¡Debería entregarse ese monstruo!! Si yo supiera donde se esconde, iría inmediatamente a la policía. Todo el mundo debería hacerlo.
- Jan: Tia Ludmila, ¿Cree Vd. que es así de fácil?
- Ludmila: ¿Y por qué no?

- Jan: Los que le ayudaron no irán a la GESTAPO y menos después de lo que dijo la radio anoche. Sería como firmar su sentencia de muerte y de toda su familia.
- Ludmila: Yo pienso que los que le hayan ayudado son tan culpables y cobardes como el asesino.
- Jan" !Mascha!
- Sra. Novotny: Jan, vaya Vd. con Mascha
- Jan: Cariño, ¿hay algo que yo pueda hacer?
- Mascha: Sólo hay una posibilidad. Que vaya él mismo a entregarse a la policía.
- Jan: Es difícil que lo haga. Lo siento con toda el alma. pero tengo que irme al laboratorio.
- Mascha: Si.
- Jan: !Qué curioso! Cuando me fui anoche me crucé en al escalera con un hombre que llevaba un ramo igual que éste.
- Mascha: !Ah, si!... la florista se las envió a mi madre. Es una de sus clientes más antiguas.

RING

- Mascha: Voy a ver quien es.
- Beda: Han cerrado la escuela durante toda la semana. Dicen que por lo de Heydrich. Pero he oído que la van a utilizar para los heridos alemanes que vienen del frente ruso. ¿Y papá?
- Mascha: Nada, todavía
- Jan: Mascha, en cuanto te enteres de algo, dímelo.
- Mascha: Claro que sí. Adios, cariño
- Mascha: !Oh, qué sucia está la venda!
- Beda: No, no está sucia, sólo se ha deshecho. La haré otra vez.
- Mascha: Déjame que te la arregle, ven conmigo.
- Beda: Deberías aprender del señor Vanek. El la hace estupendamente (suena el carillon del reloj).

(en el consultorio del hospital)

- Enfermera: Su turno, Sr. Dedic
- Sr. Dedic: Buenas tardes, doctor
- Svoboda: Buenas tardes
- Enfermera: La fractura del radio, doctor.
- Svoboda: ¿Qué, cómo vá eso?
- Sr. Dedic: Bien, tuve un poco de miedo a las complicaciones, pero hoy estoy mucho mejor.
- Enfermera: Aquí tiene las vendas, doctor.
- Svoboda: Muchas gracias.(despidiendo a la enfermera)
- Sr. Dedic: He tenido que tomar calmantes. Fíjese.
- Svoboda: Es lógico después del día que pasó Vd. ayer. Cuando detuvieron a Daniel se complicó la situación y le dejamos que se las arreglara sólo.
- Sr. Dedic: Era necesario. Ha hecho un excelente trabajo.
- Svoboda: A partir de ahora, sin duda aumentarán las masacres. A estas horas ya han detenido a más de 400 rehenes.
- Sr. Dedic: Eran de esperar las represalias
- Svoboda: Eran de esperar, supongo. He pasado la noche en casa del Profesor Novotny, el historiador.
- Sr. Dedic: !no!
- Svoboda: Pero... No les conocía de nada. La hija me salvó mandando a los boches a una pista falsa. Esta mañana, Dedic, he decidido entregarme a los alemanes.
- Dedic: !No puede hacer eso!

- Svoboda: No busco un sitio en la Historia. No intento jugar a ser un heroico mártir, pero pienso en esas 400 vidas. ¡400! y yo sólo represento una.

- Dedic: ¿Ha pensado que hará cuando echemos a los alemanes? ¡Le necesitamos, Svoboda! ¡no tiene derecho a rendirse!.

- Svoboda: ¡No tenga miedo! Ni torturándome conseguirán hacerme hablar. Sólo tendrán mi cadáver y una confesión de puño y letra. Las balas extraídas de la columna vertebral de Heydrich y la pistola lo demostrarán. No, la Resistencia no tiene nada que temer.

- Dedic: Recapacite, Svoboda: Vd. es médico. Si un hombre con sus mismos síntomas entrara en esta clínica ¿cuál sería su diagnóstico? ¿debilidad por nervios? ¿histeria causada por la fatiga? ¿le aconsejaría que tomara una decisión de la cual podría arrepentirse? No, naturalmente, Svoboda: Ha sido Vd. elegido para representar al pueblo checo y el pueblo checo ha matado a su verdugo. Cuatrocientas vidas, es cierto, pero ¿Qué importan cuatrocientas vidas cuando se trata de salvar millones? La ejecución de Heydrich representa una batalla en esta guerra, una de las más importantes, quizás. Si se entrega a nuestros enemigos, vivo o muerto, será el pueblo el que pierda la batalla y todos los checos pensarán que es inútil resistir. El terror nazi es demasiado fuerte, Svoboda. Hace tres años perdimos nuestro ejército y asistimos llorando en las calles a su rendición. Hemos construido otro. Es un ejército fantasma que luchará sin descanso hasta el castigo final. ¿Y ahora quiere que también se rinda ese ejército? ¿Qué opina de esa familia, los Novotny? Supongo que se mantendría Vd. alerta.

- Svoboda: No saben nada de mí. Les dije que me llamaba Vanek y que era arquitecto.

- Dedic: No se le escapó ningún detalle que delatara su identidad, o que la dedujeran?

- Svoboda: No, estoy seguro, Dedic. Dígame ¿qué le ocurrió al conductor del taxi?

- Dedic: Se tiró por una ventana en los cuarteles de la GESTAPO. No pudieron sacarle nada.

- Svoboda: No llegué a conocer a ese hombre. Me hubiera gustado.

- Dedic: Tiene que darme su pistola. Su coartada es irrefutable, pero no se tendría de pie si le encuentran este arma encima. Todos le estamos muy agradecidos, Svoboda.

- Svoboda: Un momento, se le olvida a Vd. su receta.

RING

- Enfermera: Doctor, la señorita Novotny.

- Mascha: Doctor Svoboda, ¿puedo hablarle en privado?

- Svoboda(a la enfermera): Julia, salga se lo ruego.

- Mascha: ¿Qué piensa hacer Vd.?

- Svoboda: ¿Cómo ha conseguido encontrarme?

- Mascha: Eso no tiene importancia. El vendaje de mi hermano estaba tan bien hecho que enseguida pensé que era médico. Además dijo que todos los días oía el himno de Wenceslao I y da la casualidad de que este hospital está enfrente de la iglesia y que... ¿qué va a hacer Vd.?

- Svoboda: Nada

- Mascha: ¿nada? Anoche cuando su vida estaba en peligro, veía las cosas de otra manera. Ahora es distinto, se siente seguro, ¿es eso todo lo que le importa? Dr. Svoboda, usted es la única persona que puede salvar a mi padre ¿qué piensa hacer?

- Svoboda: Si eso es todo lo que desea saber, no tengo derecho a entregarme.

- Mascha: ¡Pero él pagará por su culpa !

- Svoboda: Puedo explicárselo

- Mascha: ¡qué va a explicarme! ¿que dejará morir al hombre que le salvó la vida mientras se queda ahí sentado? Pues yo no voy a quedarme callada. No crea que también va a asesinar a mi padre. Yo no lo permitiré ¿me entiende?
- Svoboda: Señorita Novotny. Reflexione ¿qué bien puede reportarle a la situación de su padre, por el que siento una profunda admiración? Si decide denunciarme, comprometerá a toda su familia.
- Mascha: Eso es lo que quería oír. ¿ Cree que nos tiene a todos en su puño porque le hemos ayudado?
- Svoboda: No. No es una amenaza. Es la simple exposición de un hecho preciso que no debe olvidar.
- Mascha: Lo ha organizado todo a su conveniencia. Si hablo con los alemanes, toda mi familia será fusilada. En cambio, si me callo, solamente morirá mi padre. En otras palabras, indefectiblemente, haga lo que haga, mi padre morirá por haber tenido la generosidad de salvarle la vida. ¡Es Vd. un cobarde! ! un cobarde consciente de su infamia! Seguro que la GESTAPO no es tan inhumana como Vd.

(letrero en la entrada de la GESTAPO)

EL QUE SIRVE A HITLER SIRVE A ALEMANIA. EL QUE SIRVE A ALEMANIA SIRVE A DIOS.

- Policía: Salvoconducto, señorita. Por ahí. ¿Ha visto ya la Inspector Jefe, señorita?
- Mascha: Sí
- Policía: Entonces ¿ya ha hecho su declaración?
- Mascha: Si
- Policía: ¡qué extraño! este salvoconducto debería estar sellado.
- Mascha: Es posible que haya habido algún error.
- Policía: Aquí nunca se cometen errores
- Mascha: Mi padre no tuvo nada que ver con el atentado. Estuvo trabajando desde la mañana hasta la noche en su biblioteca. Puede comprobarlo Vd. fácilmente.
- Jefe GESTAPO: ¿Es esa la declaración que ha venido a hacer?
- Mascha: Sí.
- Jefe GESTAPO: Ja, Ja, Lo que me parece extraño es que pretendiera irse sin ofrecernos hacer un testimonio como el que acaba de hacernos, que es de la mayor importancia. Le estamos infinitamente agradecidos por no haberse marchado
- Otro jefe: Perdón, señorita. Primero intenta marcharse sin verme y sin hablarme y ahora quiere hacerme creer que ha venido para salvar a su padre.
- Otro jefe: ¿Cómo es esa chica?
- Policía: Joven, guapa, agradable, ojos pardos. Tendrá unos 22 años, me parece.
- Gruber: ¿ Morena, 1.68?
- Jefe: Sí.
- Gruber: Estoy desolado por haberla hecho esperar tanto tiempo, señorita Novotny. Para nosotros este asunto también es muy desagradable. Antes de escuchar el testimonio sobre su padre, yo pensaba sinceramente que su propósito al venir era embolsarse el millón de marcos de la recompensa, je, je. Me ha decepcionado terriblemente. (dirigiéndose a la vendedora de verduras Sra. Dvorak)
- Jefe GESTAPO: Venga, venga, póngase ahí. ¿es la joven que le dió una pista falsa a los hombres?
- Sra. Dvorak: (niega con la cabeza)
- Jefe GESTAPO: Entonces ¿no la conoce?
- Sra. Dvorak: Si, la conozco muy bien. Es la señorita Novotny
- Jefe GESTAPO: ¿La señorita Novotny estuvo ayer comprando en su tienda?
- Sra. Dvorak: No

- Jefe GESTAPO: ¿sabe Vd. a lo que se expone si miente?
- Sra. Dvorak: Si
- Jefe GESTAPO: ¡Llévensela! Je, Je. ¡qué espléndido pueblo el checo! Apesta como los mulos camino del matadero, señorita Novotny (al teléfono) póngame con el Inspector Gruber! Me encanta que no esté envuelta en un crimen tan abyecto.
- Jefe GESTAPO: Alló? No Sr. Gruber
- Gruber: Suspenda el interrogatorio. Hágala creer que está libre (hasta ahora es nuestra única pista) Dígale que le permite irse, pero reténgala abajo con cualquier pretexto, reténgala el pasaporte, lo que sea. El tiempo necesario para informarnos. (saqueo en casa de los Novotny)

(En el barracón de los rehenes)

- Jefe GESTAPO: ¡atención! Jefe de barracón Novotny, 42 hombres
- Jefe Gestapo: Formación en dos filas. En pie, todo el mundo en pie, vamos déense prisa. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete ocho nueve, diez ¿ Y Vd., cómo se llama?
- Rehén: Vieslig
- Jefe GESTAPO: uno, dos, tres...
- Vieslig: ¿Qué significa eso?

(En la GESTAPO)

- Jefe GESTAPO: Nada, nada de nada, Inspector
- Inspector: Aquí está el informe. El informe sobre su declaración. Aquí. Ya son las 5.30. Media hora más y los cuarenta primeros rehenes serán fusilados. Firme el duplicado también. Puedo decirle que su padre no está entre ellos. Esta mañana. Le devuelvo su libertad, señorita Novotny. (bosteza)

(En casa de los Novotny)

- Ludmila: No he perdido la cabeza en ningún momento. Ni siquiera cuando descubrieron que tu amigo pasó aquí la noche.
- Mascha: ¡Tia Ludmila!
- Ludmila: No te preocupes. No tienes por qué temer el comadre. Si alguien habla !no tiene importancia! Porque les he hecho creer que fue tu novio el que durmió en casa. ¡Jan!
- Mascha: Jan, tengo que hablarte enseguida, ¿ dónde estabas?
- Jan: Yo también...
- Mascha: ¿Dónde estabas?
- Jan: ¿Quieres saber de donde vengo? De la GESTAPO. He estado allí desde las seis.
- Mascha: ¿Qué querían saber de tí?
- Jan: Dónde había pasado la noche.
- Mascha: ¿ Y qué?
- Jan: Les dije que aquí, naturalmente.
- Mascha: Si, claro
- Jan: ¿Qué historia es esa? ¿quien es ese individuo?
- Mascha: ¿Qué te han preguntado?
- Jan: El Inspector Gruber quería saber qué relación tengo con él ¿Por qué motivo fue a tu casa?
- Mascha: Llegó justo cuando tu te fuiste.
- Jan: Iba a ver a tu padre por razones políticas, sin duda.
- Mascha: No, nada de política. El fue a verme a mí.
- Jan: ¿A tí?
- Mascha: Si, me lo presentaron la semana pasada y anoche estuvo en casa, pero por casualidad.

- Jan: Y pasó la noche allí.
- Mascha: Fue inevitable puesto que era la hora del toque de queda.
- Jan: ¡Bonita coincidencia! Y supongo que él te llevó las rosas
- Mascha: Sí.
- Jan: ¡Oh, la florista se las envió a mi madre! No haces más que mentir.
- Mascha: No estarás pensando que hay algo entre ese hombre y yo.
- Jan: Tengo plena confianza en ti. Te aseguro que no pienso nada raro. Pero sé sincera.
- Mascha: Cariño, sabes que te quiero. Te ruego que creas en mí. Jan
- Jan: Cuéntamelo. Dime lo que está pasando.
- Mascha: Ahora es imposible. Si me quieres, has de tener confianza en mí.
- Jan: Eres la razón de mi vida. Lo sabes, Mascha. No me abandones.
- Mascha: Estaba segura de que confiarías en mí (se besan).

- GESTAPO: ¿Señorita Novotny? Queda detenida
- Gruber: Hemos comprobado su declaración y en toda Praga no hay ningún arquitecto que se llame Vanek. Así que Vd. miente. ¿Dónde le vió por primera vez?
- Mascha: En la Filarmónica
- Gruber: Se lo presentaron durante el descanso
- Mascha: No, estaba sentado a mi lado
- Gruber: Y le dijo que se llamaba Vanek
- Novotny: Si, Vanek, Karl Vanek
- Gestapo: ¿y cual es su verdadero nombre?
- Novotny: Lo ignoro

- Gruber: ¿A que organización clandestina pertenece su hija?
- Sra. Novotny: A ninguna, es alumna del Conservatorio
- Gruber: Ese Karl Vanek, ¿es amigo de su marido, o uno de sus colegas de la Universidad o de algún colegio?
- Sra. Novotny: Mi marido no le había visto en su vida
- Gruber: ¿Dónde vive ese hombre?
- Sra. Novotny: ¿cómo voy a saberlo? No me lo dijo

- Mujer policia: Su sobrina acostumbra a recibir caballeros por la noche...
- Ludmila: ¡no!
- mujer policia: ¿Ese hombre, solía pasar la noche en su domicilio?
- Ludmila: No sólo aquella noche. Por el toque de queda.

- Gruber: ¿Por qué fue precisamente esa noche?
- Mascha: ¡oh! Lo ignoro
- Gruber: No intente engañarnos, tenemos medios para hacerla confesar. No me gustaría dejarla en manos de mis hombres. Dígame ¿Por qué razón fue esa noche?
- Sra. Novotny: Una visita de cortesía para presentarnos sus respetos

- Jefe GESTAPO: ¿Por qué su cuñada corrió el rumor de que era el novio de su hija?
- Ludmila: Porque tenía miedo de que los vecinos murmurasen. ¡Como es un extranjero!
- Mujer policia: ¡pero un novio extranjero con un nombre!

- Beda: ¡El señor Vanek!

- Policía: ¡mientes!
- Beda: Es la verdad
- Policía: No, lo veremos enseguida. ¿Sabes dónde está tu hermana en este momento? En ese sitio donde acaban todos los que no dicen la verdad.
- Gruber: Toda la familia cuenta la misma historia, pero yo no creo que ese tal Vanek exista.
- Otro policía: Esta carta ha llegado al domicilio de los Novotny hace menos de media hora. Envío especial de un ramo de rosas de parte de Karl Vanek.
- Inspector: ¿Vanek? Interesante (leyendo) "Señorita Novotny, ¿me permite visitarla esta tarde a las cinco? El que espera, Karl Vanek
- Jefe GESTAPO: Pero ¡esto es grotesco! ¿no dice que este hombre no existe?
- Gruber: Exactamente. No existe, pero se manifiesta
- Policía: Excelencia
- Inspector: ¿Y nos hemos tomado tantas molestias por una desgraciada historia de amor?
- Gruber: Eso es lo que parece
- Inspector: ¿Y bien? ¿Cual es su opinión?
- Gruber: Hay que soltar a esa chica
- Inspector: ¿Qué?
- Gruber: No hay más remedio. Las historias de amor no nos incumben. Solo a veces...

(en casa de Novotny)

- Svoboda: Señorita: He venido a demostrarles mi adhesión a su madre y a Vd. por el arresto de su querido padre (le tapa la boca). Todavía no he podido borrar de mi mente esa terrible escena. Desde ayer por la mañana estoy desesperado. En conciencia me siento culpable. He venido a ofrecerles mi ayuda.
- Mascha: ¡Su ayuda, dice! ¿A ofrecernos Vd. su ayuda? (se ve un micrófono y la GESTAPO oyendo la conversación) ¡El único responsable de nuestra desgracia! Espero que le remuerda la conciencia toda su vida. Hemos pasado la noche en la GESTAPO. Toda mi familia está allí todavía, mientras es a Vd. a quien buscan. Ha matado todos los buenos sentimientos que albergaba hacia Vd. Nunca habíamos sufrido tanto,. Y todavía no se ha terminado, Y todo porque pasó una noche bajo nuestro techo. Sr. Vanek (éste le da una nota que dice "¡micrófonos por todas partes! ¡La ayudaremos! ¡Ahora, pídamle en voz alta que le diga la verdad!)).
- Svoboda: Mascha, no sabría decirle hasta que punto estoy desolado por todos los problemas y sinsabores a que les ha conducido un momento de irreflexión. Se que por esa razón merezco sus reproches.
- Mascha: Dígame la verdad
- Svoboda: Si, Mascha, ahora mismo. Me presenté con un nombre falso. No me llamo Karl Vanek, ni soy arquitecto. Soy el Dr. F. Svoboda, cirujano del Hospital de San Pancracio.
- Mascha: ¿Por qué no me lo dijo desde un principio?
- Svoboda: Se lo ruego, vamos a la otra habitación. Aquí podrían oírnos. Mascha. Debo hacerle una confesión. Yo... yo la amo y aproveché el toque de queda para obligarla a darme hospitalidad. Si hubiera previsto las consecuencias de mi irresponsabilidad... no lo pensé porque ... ¡la quiero tanto! Esa es mi única excusa. No busco otras porque no las tengo.
- Mascha: Está claro que ahora le entiendo mejor, querido Sr. Svoboda.
- Svoboda: ¿Podría conseguir su perdón?
- Mascha: Me siento halagada

(en las Oficinas de la GESTAPO Gruber y policías escuchando la conversación)

- Inspector GESTAPO: ¡Corten! ¡Simples amorios! Y bien, estamos otra vez en el punto de partida.

- Gruber: Hay algo muy extraño en todo esto.
- Inspector: ¿Por qué no quiere admitir su derrota? Hemos perdido el tiempo con un simple idilio. Suelte a la familia y busque en otra parte antes de que Berlín se nos eche encima! ¡Sólo son dos enamorados!
- Gruber: Puede...

(en el hospital)

- Un doctor: Fue precisamente el día que Su Excelencia fue asesinado
- Gruber: Aquí tiene la hora exacta. Tengo el informe de la operación. Si, el doctor Svoboda estuvo realizando una laparotomía. Un trabajo muy delicado
- Gruber: Doctor, tengo entendido que ejerce las funciones de médico en el XXVI Regimiento de Zapadores
- doctor: Si, señor
- Gruber: ¿El doctor Svoboda estuvo presente durante toda la operación aquel día?
- Profesor: Si, durante más de dos horas estuvo a no más pasos de mí, señor. Este tipo de operaciones son muy difíciles. Requieren una atención constante, ya que...
- Gruber: Muchas gracias, es todo lo que quería saber. Gracias, Profesor,.
- Profesor: ¡Heil Hitler!
- Gruber: ¡Heil Hitler!

(voz en off) "Siguen deteniendo gente, ya han matado a más de 250 rehenes. La flor de nuestra patria está abocada a la desaparición sistemática".

(en un refugio en la clandestinidad)

- Czaka: ¡Científicos, hombres de negocios, industriales, artistas y hasta servidores de Dios! Todo conduce a dudar, sentimentalismos aparte, si nuestra nación se repondrá en el futuro de la pérdida de tantos hombres ciudadanos. Y no ceso de decirme, de repetirme, ese hombre, sea quien sea, el que ha ejecutado a nuestro verdugo, es un gran patriota, un héroe. Sin embargo, es inevitable pensar que si ese hombre aceptara asumir su responsabilidad, que dijera ¡aquí estoy, haced conmigo lo que queráis pero perdonad a los inocentes! ¿acaso no sería eso mejor para nuestro amado país?

- (los resistentes unos a otros): Hay que pulsar la opinión ¿que te parece?. Corre la voz.

- Czaka: Por eso he venido a preguntaros si estaríais de acuerdo conmigo en someter enseguida la propuesta al Comité Central, para que éste tome una decisión. Hay ya muchas personas que piensan que es una locura sacrificar cientos de vidas por una sola persona.

- Uno de la Resistencia: Emil, ¿es esa tu opinión? o ¿te lo ha dicho alguien?
- Czaka: Eso es lo que se dice. Hay críticas a la Resistencia por ser la causante de esta nueva ola de terror alemán.
- Otro de la Resistencia: Bah, yo no he oído ninguna crítica donde trabajo.
- Otro: Ni yo...
- Una mujer: Yo he hablado con muchas mujeres. La mayoría esposas o madres de rehenes. Ninguna ha pronunciado una sola palabra en contra nuestra.
- Un hombre: Me opongo a esa idea con todas mis fuerzas.
- Otro hombre: Les ruego que me disculpen. No puedo participar en la discusión. Mi hermano ha sido ejecutado esta mañana.
- El Jefe de la Resistencia: Levanten la mano los que estén a favor (Sólo Czaka). Los que estén en contra (todos los demás)
- Jefe: La decisión no admite dudas. Se levanta la sesión. Es la hora del toque de queda. Para no levantar sospechas, salgamos de uno en uno.
- Mujer: El Jefe le espera

- Jefe Resistencia: Doctor Pilar, ¿hay algún otro grupo que le conozca por otro nombre que no sea el verdadero?
- Doctor Pilar: No, aparte del Sr. Bartos
- Jefe: Le aconsejo que no asista a nuestras reuniones. Es Vd. el único del grupo implicado en el asunto. Todos los que han participado deben romper la relación con su grupo. Si, me parece acertado. Bartos, le he dicho al doctor que evite todo contacto con su grupo hasta nueva orden. Doctor Pilar, salga por esta escalera, es mejor.
- Jefe Resistencia: Creo que debería disolver su grupo inmediatamente.
- Jefe Asamblea: Si, ya lo sé por qué lo dice. Esa extraña propuesta...
- Jefe Resistencia: ¿Conoce al hombre que la ha hecho?
- Jefe Asamblea: Si, lleva con nosotros más de dos años. Tiene mucho dinero.
- Jefe Resistencia: ¿cuáles son sus funciones?
- Jefe Asamblea: Utilizamos sus furgonetas para distribuir nuestros panfletos. Es el cervecero Czaka, Emil Czaka, ¿se acuerda del asunto Pilsen, hace unos dos años cuando todo un grupo fue entregado a la GESTAPO? Fusilaron a 20 hombres.
- Jefe Asamblea: ¡El asunto Pilsen...! Si, lo recuerdo, Czaka fue sospechoso! Pero quedó claro que el traidor hablaba perfectamente alemán. Se hizo una indagación exhaustiva, que confirmó que Czaka no sabía una palabra de alemán.

(En las oficinas de la GESTAPO)

- Czaka: ¿Cree Vd. que me he expuesto?
- Gruber: Con toda probabilidad ha desvelado su juego. Es una lástima...
- Czaka: Vd. me lo sugirió.
- Gruber: Ah, no. Yo le sugerí que tanteara el terreno, que tanteara su moral, no que hiciera propuestas que levantarán sus sospechas. ¡Buen queso!, ¿quiere?
- Czaka: No, gracias, ya no tengo apetito. ¿Qué le parece? Yo querría... ¿No cree Vd. que sería más prudente que me fuera?
- Gruber: Lo siento, cuando se trabaja para la GESTAPO se trabaja para la GESTAPO...
- Czaka: Sí, pero en este caso debería tener una protección asegurada. Sinó, no haré nada.
- Gruber: ¡Eso ya lo veremos! Querido, le gusta este trabajo.
- Czaka: Vamos, Gruber, no debería decirme eso. He trabajado mucho por Vd. y por Alemania.
- Gruber: ¿Y por qué ha hecho tanto por nosotros, Czaka?
- Czaka: Porque soy un auténtico patriota checo y entiendo que nuestro futuro depende de una cooperación total y sin condiciones con la gran Alemania.
- Gruber: ¿Y yo que pensaba que lo había hecho por razones comerciales! ¡Por ciertos favores y algunos asuntillos con las autoridades de la ocupación.
- Czaka: Permítame
- Gruber: Bonito mechero de oro
- Czaka: ¿Le gusta?
- Gruber: ¿Pretende corromperme con eso? ¡Oh, qué ocurrencia! ¡Czaka, Czaka, Czaka!
- Czaka: Supongamos que le pago por su protección
- Gruber: ¡Oh! ¿Como un seguro de vida?
- Czaka: Sí
- Gruber: ¿Y a cuanto ascendería el primer pago?
- Czaka: ¿Cuanto le parece que valgo?
- Gruber: 2.000 marcos
- Czaka: ¿A la semana?
- Gruber: Diarios
- Czaka: ¡Dos mil marcos diarios!

- Gruber: Sólo por unos días. Hasta que detengamos a sus amigos. Luego puede abandonar el seguro. Veamos, lo quiere por cinco días, diez mil marcos.
- Czaka: ¿Y si dura un mes?
- Gruber: Pues serán 60.000 marcos, ¡mejor! Pero Czaka, si es Vd. uno de los mayores cerveceros de Praga, ¡Añada agua a la cerveza y ya está!
- Czaka: (extendiendo el cheque) "Alois Gruber"
- Gruber: Extiéndalo a nombre del "Tesorero de los Fondos de la Policía de Ocupación". Eso es, Czaka, el Tesorero soy yo.
- Czaka: Si, ya lo sé

(Suena el teléfono en casa de Novotny)

- Mascha: ¿Diga?
- Gruber: Su padre será fusilado a las seis de la mañana. Puede verle si lo desea antes de que se lo lleven. Dentro de media hora pasará a buscarla un coche. Eso es todo.

(En la cárcel)

- Oficial de la GESTAPO: Disponen de diez minutos
- Mascha: ¡Oh, papá!
- Profesor Novotny: ¡Mi pequeña! Anoche me interrogaron sobre ese hombre que fue a vernos a casa.
- Mascha: A nosotros también, pero no nos han causado más molestias. Esta mañana fue a pedirnos perdón y a ofrecernos su ayuda en todo lo que nos haga falta.
- Profesor Novotny: Está bien. ¿Y tu madre, y Ludmila y Beda?, ¿cómo están?
- Mascha: A mamá le hubiese gustado verte.
- Profesor Novotny: Si. Me he permitido escribirle una carta. Espero que la censura la deje pasar. Sólo hablo de ella y de mí. También quería enviarle una carta a Beda, pero esa no hubiera pasado. Te lo voy a decir a tí y tú se lo repetirás:

"Lo que tengo que decirte a tí, hijo mío, tendrá significado cuando seas mayor y los miserables invasores hayan sido expulsados para siempre de nuestra patria..."

- Mascha (repitiendo):.... de nuestra patria

...espero que entonces vivas en un país libre donde el pueblo sea felizmente gobernado por él mismo y para él mismo. Esos serán grandes días para vivir. En un bello país donde los hombres, las mujeres y los niños podrán saciar su hambre, donde cada uno podrá pensar y hablar a su antojo, donde cada uno podrá cambiar sus propias ideas, pero no por otras a las que les obliguen. Cuando vuelvan esos hermosos días, piensa siempre que la libertad no es uno de esos bienes que se poseen como un sombrero o un trozo de azúcar. La libertad se adquiere luchando por conseguirla. Y te acordarás de mí. No sólo porque fui tu padre, sino porque encontré la muerte en esta bella batalla".

- Oficial de la Gestapo: Ya es la hora, Novotny

- Gruber: Su vida todavía quedará en buenas manos. El individuo al que ayudó a escapar indicando a nuestros hombres una falsa dirección, ¿quién era?

- Hombre de la Resistencia: Exacto. Yo formé parte de la Comisión que encontró libre de sospechas al cervecero Czaka en el caso Pilsen.

- Otro: Porque el traidor hablaba alemán y Czaka lo desconocía.

- Jefe de la Resistencia: Sí. Sin embargo, cuando vino a Praga, recuperó la cervecería, pagó con un cheque de la Deutschland Bank de Berlín. Es el resultado de mi investigación personal, lo que no significa, claro, que Czaka hable alemán.

- Otro jefe: Escuchen. Tengo una idea. A lo mejor funciona, aunque ya han pasado dos años. No perderíamos nada intentándolo. Utilizaremos a Rudy.

(En casa de Novotny)

- Jan: Buenos días, Beda

- Beda: Han fusilado a papá esta mañana

- Jan: ¡Qué! Pero...

- Mascha: Jan, ¿querrías venir conmigo? Tengo que ir a reclamar su cuerpo.

- Jan: Pero Mascha, aquí está la lista de los que han ejecutado esta mañana y no está entre ellos. Solamente letras N.

- Mascha: Pero si estaba en el camión esta mañana. Yo...

(por teléfono)

- Gruber: Sí, señorita Novotny. No, su padre no. No, la lista es correcta. No, habrá sido un pequeño error.

- Mascha: ¡Oh! Tenéis razón

- Beda: ¡Mamá!

- Jan: Juegan con los hombres como los gatos con los ratones

- Mascha: ¡Jan, Jan, Jan! ¡Está vivo, vivo!

- Gruber: (leyendo) "Francis Svoboda, doctor en medicina, es cirujano en la clínica San Pancracio. Ha permanecido cuatro años como interno, soltero, no tiene amoríos. Buen jugador de tenis, pertenece al club de Praga. Ningún interés por las organizaciones"

RING

- Czaka: Marcos acaba de citarme para comer. Quiere hablar conmigo ¿cree que debo ir?

- Gruber: Sí! Los detendré cuando juzgue el momento oportuno, pero no antes. Son unos individuos de los que sólo se conoce el nombre de pila. Czaka, tendrá sus dos policías, ¿dónde está citado? calle San B. Café Kramer.

(En el restaurante)

- Jefe Resistencia: El señor Emil

- Otro: ¡Hola Emil! Tengo el placer de presentarte a mi tío D. Acaba de llegar de C.

- Jefe: ¿Comerá con nosotros?

- Tío D.: Señora, mis respetos. Tengo el tiempo justo para coger el tren y volver a C. No quería pasar por aquí sin saludar a mi sobrino.

- Czaka: ¡Ah! Si, encantado de conocerle. Si quiere sentarse.

- Jefe: Matuska, Emil, Gracias.
- Camarero: Señoras, señores. Ya que estamos entre amigos, no les recomiendo el goulash, pero el hígado de ternera a la paprika es exactamente igual que antes de la guerra. Y hablando de comida, o de la falta de comida, ayer me contaron un buen chiste sobre Hitler. Tengo que contarle en alemán. Si lo cuento en nuestro idioma perdería toda la gracia.
- Matuska: No hablo alemán desde la escuela, vaya despacio para que lo pueda entender. Después me lo traduces, ¿quieres?
- Camarero: "Goebbels... (sigue en alemán).....
- Czaka: ¡Ja, ja, ja...! Esto me recuerda otro chiste sobre Hitler. Hitler dice... He olvidado lo que sigue.
- Jefe Resistencia: Ayer te sabías de memoria la lección que te enseñaron en la GESTAPO. Querías convencernos para que entregásemos a los alemanes al hombre que mató a Heydrich !Decías que no entendías el alemán, asqueroso traidor!
- Czaka: No, no lo entiendo, !Suelta, suéltame!
- Jefe Resistencia: La policía está aquí! !Rápido! Por la ventana. !Escapa, que no te cojan!

- Preso: Me han encargado que hable en cada barracón. A las 5 nosotros, los rehenes, tendremos la oportunidad de dirigirnos al pueblo checo durante una hora completa de emisión. Cada barracón estará representado por dos o tres voluntarios que hablarán de la necesidad de que el asesino se entregue.
- Oficial de la Gestapo: Los voluntarios para hablar de este tema deberán estar listos a las 4:30.
- Rehén: Está tan claro como el agua. Lo que quieren es utilizarnos para atraer al asesino a sus garras.
- Otro rehén: Quieren saber lo que opina el pueblo checo. Si prefieren nuestras vidas a las de los asesinos.
- Resistente: ¿Y que podemos hacer si nó? Porque no se trata de salvar 300 personas aún vivas. Después de nuestra ejecución ¿qué ocurrirá? Cogerán otras 300 o 3.000. No descansará hasta que cojan al asesino.
- Profesor Novotny: No están matando más que antes. Han ejecutado a millares desde hace mucho tiempo. Antes de lo de Heydrich. Millares de compatriotas.
- Militar checo tuerto: Creo que, en efecto, tiene razón. Hay que hablar. Esa muerte no merece un montón de héroes. Hay que hablar por la radio. Están todos de acuerdo.
- Comandante de la Gestapo: ¿Son estos los oradores voluntarios que han encontrado?
- Oficial de la Gestapo: Herr Comandante, los barracones 2 y 3 no han encontrado voluntarios.
- Prisionero: Herr Comandante, en el barracón num. 5 han intentado impedirnos que...
- Comandante: Silencio. Estén preparados para hablar dentro de dos minutos.
- Rehén militar: Señor. He tenido una idea que me parece que quedaría muy bien.
- Comandante: No, no. Inútil. Esto es lo que tienen que decir

(RADIO) "Hemos de encontrar el camino hacia una colaboración leal. El primer paso que hay que dar en ese camino es la entrega del asesino del Protector Heydrich. Si ese hombre me escucha..."

- Rehén: Buena idea. No soporto el uso de la fuerza, vámonos de aquí.
- (Rehén por la radio): "...¿cuantos de nosotros tendremos que morir para que la nación viva? !Pueblo de Praga!!Yo os pregunto! ¿tendremos que morir todos por el ataque de un maniaco asesino?

- Mujer: ¡Paren ese discurso!
- La Gente: Es lo mejor para todos
- Otro: Tú, ¡cállate!
- Resistente: Los alemanes han conseguido resquebrajar la unidad de nuestra ciudad .
- Resistente: Ahora, mucha gente utiliza la palabra asesino, cuando antes utilizaba el calificativo de ejecutor.
- Svoboda: Voy a hacer una sugerencia. Será preferible que sepan lo que Dedic quiere de Vds. En estos momentos está en mi casa y su estado es realmente serio. El pulmón está perforado.
- Resistencia: ¿Y por qué en su casa y no en otro sitio? Es muy grave que se exponga Vd.
- Svoboda: Tomó todas las precauciones posibles, cambió de taxi muchas veces, atravesó callejones y parques hasta tener la absoluta seguridad de que nadie le perseguía.
- Resistencia: Pudo haber venido aquí, hubiéramos avisado a otro doctor para no involucrarle a Vd.
- Svoboda: No, sólo acudió a mí para que le curase su herida.
- Resistencia: ¿Para qué, entonces?
- Svoboda: Para comunicarme instrucciones
- Resistencia: ¿Instrucciones? ¿qué instrucciones? ¿qué tiene Vd. que ver en eso?
- Svoboda: Dedic opina que estamos frente a dos graves problemas y que uno depende del otro. Si encontrásemos la forma de salvar la vida de los desgraciados rehenes que quedan, o por lo menos de la mayoría, podríamos a la vez restaurar la unidad de todo el país.
- Resistencia: Eso constituiría una magnífica victoria. Se trata de encontrar un culpable, alguien que ocupe su lugar.
- Otro Resistente: Yo no veo que haya ni una sola posibilidad de matar dos pájaros de un tiro.
- Svoboda: Dedic piensa que sí la hay.

(En la comisaría de la GESTAPO)

- Policía: Se han encontrado manchas de sangre en su coche
- Taxista: Yo no tengo nada que ver. Además no suelo mirar en el interior del coche. Además estaba tomando mi sopa.
- Gruber: ¡No me importa lo que había en su plato! ¿Por qué cree Vd. que interesa un taxi en el que a uno de sus pasajeros le sangraba la nariz?
- Policía: Este hombre ha reconocido a Dedic por la descripción del periódico como uno de sus pasajeros.
- Gruber: ¿Dónde dejó a ese cliente?
- Taxista: Pues eso es lo que me fastidia, que no lo recuerdo, podría ser uno que llevé hasta la calle Czerny, podría ser otro...
- Gruber: ¡Basta ya! ¡Llévenselo!
- Gestapo: Tenemos una lista con todas las carreras que ha hecho hasta hoy. Enviemos a unos hombres para que revisen todas estas direcciones.
- Gruber: Escuche. Viene a una hora intempestiva a decirme que un hombre ha entrado en una de las quince casas en las que se ha parado esta tarde. ¿Y cree sinceramente que Dedic, aunque sea él, estará allí, esperando amablemente a que vayamos a visitarle y presentarle nuestros respetos? ¡Largo de aquí! Y Vd. !!váyase a su casa a comer la sopa!

- (En el despacho de Gruber)
- Gruber: Brunilda...
- Policia femenina: Si, amor...
- Gruber(en la comisaria): Eh, Vd. comedor de sopa, ¿cual era la dirección en la que Vd. dejó a aquel hombre?
- Taxista: Calle Czerny, 61
- Gruber!Calle Czerny 61. !Del 21 al 61 sólo hay 20 casas!

(en casa de Svoboda)

- Gruber: ¿Doctor Svoboda?
- Svoboda (lleva muy marcada en la mejilla el rojo de la marca de unos labios): Sí
- Gruber: Es la GESTAPO. ¿Vive Vd. solo?
- Svoboda: Sí
- Gruber: ¿Por casualidad, no tendrá aquí a un hombre herido por arma de fuego?
- (dirigiéndose hacia el dormitorio de Svoboda)
- Svoboda: !No, no entre ahí!
- Gruber: !Déjese de bobadas!
- Svoboda: !Le digo...!
- Gruber: (entra en el dormitorio y descubre a Mascha en la cama de Svoboda vistiéndose) !Ah, bien! Este hallazgo parece descartar el hallazgo de una tercera persona, aparentemente... (mirando a Mascha tapada con una sábana). Sabe, estamos buscando al tío de un tal Sr. B. que me ha pedido que le presente sus cumplimentos antes del más allá. !Müller! !Registren toda la casa!!Del sótano a la buhardilla! Venga, Doctor, venga. No, no, Vd. no, señorita, se lo ruego, no se moleste. Sólo serán unos minutos. El tiempo de sufrir un poco y de saborear un cigarro, si el doctor no tiene inconveniente. No dejes de registrar ni un solo rincón. Bueno, queridos amigos, admito que estoy muy sorprendido. ¿Sabe doctor? personalmente nunca estuve muy convencido del éxito tan rápido que tuvo con la señorita Novotny. En cuanto a Vd., señorita, me sorprende aún más. Creía que iba a casarse dentro de pocas semanas...!la verdad es que en tiempo de guerra el tiempo pasa tan deprisa...!
- Svoboda: Inspector, hay un límite para los insultos.
- Gruber: Cierto, doctor. Mis más sinceras excusas, señorita.
- Mascha: ¿Tardará en dejarme sola?
- Gruber: En cuanto termine de saborear el cigarro. No pensaba encontrarla aquí, o por lo menos... no esta noche. Viniendo tenía la idea, con gran fundamento, de encontrar a un caballero, que de paso me ayudaría a encontrar a otro caballero. ¿Recuerda a aquel que ayudó en la K.?
- Svoboda: Todo eso es muy interesante, Inspector. Y ya que parece que le agrada nuestra compañía, ¿puedo ofrecerle una copa de vino mientras saborea su cigarro?
- Gruber: Pues claro, doctor, con placer ¿No tendrá Vd. cerveza? No, claro, no. La cerveza desentonaría en este marco, con esta romántica atmósfera.
- (empiezan a caer gotas de sangre del techo)
- Svoboda: (tirándole encima el vaso de vino) !Oh, perdón, inspector, la alfombra...! (limpiándola)
- Gruber: La próxima vez procure no tropezar cerca de mi. Estos tortolitos están muy nerviosos estos dias...(sigue hablando en aleman a un policia que hace entrar en la habitación a Jan Horek)
- Gruber: Horek, pensé que le gustaría conocer al doctor Frank Svoboda. Trabaja en el Hospital de San Pancracio. Este es el caballero que visitó la otra noche a su novia con el nombre de Karl Vanek.
- Jan: ¿Por qué ha creído oportuno traerme aquí?
- Gruber: Pensé que los dos teníamos derecho a conocer la verdad y vd. a saber de lo que es capaz una prometida. Yo también, claro. Bueno, creo que esto ya se ha

convertido en un asunto personal que deberán resolver entre Vds. Vámonos. Ahí les dejo, que se diviertan! Buenas noches!

- Mascha: (observando que Gruber escucha tras la puerta) !Jan, te lo ruego! ¿Por qué, por qué me miras así? ¿Crees que te pertenezco?

- Jan: Entonces me has mentido siempre

- Mascha: Sí, te he mentido. Me he enamorado de él. No hay nada más que decir. ¿No lo entiendes? Siento mucho lo ocurrido. Francis, perdona la escena.

- Gruber: !Horek! Me parece que esta noche nos han decepcionado a los dos ¿Han encontrado algo?

- Gestapo: Nada, Inspector.

- Jan: ¿Me permite que me retire?

- Gruber: Espere. ¿Puedo ofrecerle algo de beber? Müller !Vd. se quedará vigilando esta casa atentamente. Si alguien sale, quiero saber adonde va. Le relevarán mañana por la mañana.

(en casa de Svoboda)

- Dedic: oough!

- Svoboda: Espere, espera. Mi maletín. Está encima de la mesa. Despacio.

(Letrero a la puerta del cabaret" "Deustches Kabarett. For Germans only. Czeks and dogs not permitted)

- Prostituta: !Animo, querido! Y créeme, no hay que confiar en una mujer durante mucho tiempo. !Háblale tú, Anette!

- Anette: No seas tonto, precioso. No eres el único al que le ha pasado eso.

- Gruber: Bueno, son más de las 6 ¿qué os parece si nos vamos de aquí? Es una orden, amigo.

(casa de Svoboda)

- Svoboda: No debe hablar. Su herida es grave.

- Jefe de la Resistencia: No dispongo de mucho tiempo. Tengo que terminar mi labor, señorita Novotny. Le estamos muy agradecidos. Será una dura batalla. Nuestro plan está basado en Vd. Dicho de otro modo, depende de Vd. Conseguirlo será difícil. Sin embargo, creo que el pueblo de Praga contribuirá a su éxito.

- Periodista: "La detención es posible. En respuesta al llamamiento de los rehenes, anoche dos personas han acudido a dar información. La propietaria de una casa de huéspedes y un cochero han facilitado información acerca de la huida del asesino".

- Inspector Jefe: ¿Y Gruber? ¿No ha llegado todavía?

- Secretaria: No, y su secretario no sabe nada de él desde anoche.

(En el apartamento de Jan Horek hablan las dos prostitutas del cabaret mientras ellos duermen)

- Prostituta: (mirando una foto de Mascha) Debe ser esa chica que tiene a este joven tan abatido.

- Otra prostituta: Tu alemán nos ofreció 20 francos más si le sacábamos que ya le había engañado antes.

- Prostituta: Pero eso es como si le arrancaran un diente. No hay quien le haga hablar de ella.

- La otra prostituta: ¿Por qué ese pies planos tiene tanto interés en los amores de esa muchacha?
- Prostituta: Por lo que me han contado, a la mosquita muerta la han pillado en flagrante delito y quiere hacerla declarar !Cosas de la política! También Gruber dice que ¿qué chica va a andar correteando por ahí mientras su padre está detenido como rehén y puede ser fusilado en cualquier momento? !que no puede ser! (A Gruber) ¿Vienes a desayunar, querido?
- Gruber: !Déjame dormir! Ya te daré tu dinero esta noche.
- Prostituta: Confío en tí. Hasta la vista, guapo. (a Jan) Piensa que no la has conocido nunca.
- La otra prostituta: !Adios, precioso!
- Mascha: Me dirá ahora su verdadero nombre
- Svoboda: Todavía no, pero el suyo jamás se olvidará. Llegará un día en que los niños honren su nombre en las escuelas.

- Gruber: Las medidas tomadas en represalia por el asesinato del Reich Protector serán más severas a partir de ahora, dos de la tarde. Las ejecuciones tendrán lugar dos veces al día, cuando hasta ahora sólo se realizaban una vez. Así será hasta que el asesino se entregue.

RESTAURANT "LA CAILLE DOREE" (La codorniz dorada)

- Mascha: Perdón. Buenos días, señor.
- Czaka: Repito que no la conozco
- Mascha: Miente Vd.
- Czaka: !Me confunde Vd. con otra persona!
- No, no confundo nada
- Czaka: Todo el mundo nos está mirando, le repito que se equivoca.
- Czaka: Se lo ruego, señorita.
- Mascha: Tengo que hablar con Vd. Tengo que verle a solas. (le roba el encendedor)
- Guardaespaldas: ¿Qué es lo que desea de este caballero?
- Czaka: Es un error, un pequeño error. ¿Que hace Vd., por qué registra mis bolsillos?
- Inspector Sherman: Soy de la GESTAPO
- Czaka: Bueno eso está mejor. Ahora todo se aclarará. Insisto en que no conozco a esta señorita.
- Sherman: Arreglaremos esto en otro lugar. Acompañen a este señor a la comandancia
- Czaka: Esto es absurdo. !Le advierto que me quejaré!
- Sherman: Muy bien, muy bien.
- Czaka: ¿No irán Vds. a ...
- Sherman: Ordenes son órdenes.
- Czaka: !También me quejaré de Vds. señores!
- Policía: !Muy bien! ¿Dónde está esa nota?
- Policía: Aquí está
- Policía: Le reconozco y quiero hablar con Vd. en privado inmediatamente.
- Mascha: Pero ¿qué significa?

- Policía: Se lo advierto señorita Novotny. Esta vez hablará Vd. Ha reconocido al señor Czaka. Pero ¿de qué le conoce y qué le tenía que decir a solas de tanta importancia?

- Czaka: Permítame que se lo explique. Es bastante simple, señor. Dice que me ha reconocido, que soy el hombre que huía en la K. y que escapé gracias a ella. Añade con insistencia, ¡agárrense bien! ¡Que yo asesiné a Heydrich...! Ja, ja, ¡es el colmo! ¿no creen?

- Policía: Es absolutamente ridículo, por supuesto, Sr. Czaka. Pero ¿quieren esperarme aquí un momento? Disculpenme.

(en la cárcel)

- Policía: Los tres siguientes, avancen en orden

- Rehén: ¡No, no pueden hacerme esto! ¡No iré! Yo hablé por la radio para que se entregara el asesino. Tengo que ver al comandante.

- Policía Gestapo.: Señorita Novotny, ¿acaso porque nos mintió el otro día tiene Vd. miedo? Le prometo que si nos dice la verdad, no le haremos nada. Le advierto que no pararemos las ejecuciones mientras no tengamos al asesino. Dentro de unas horas, o como muy tarde mañana, todos los rehenes habrán sido ejecutados. Las posibilidades de su padre disminuyen a cada minuto. Es su última oportunidad, señorita.

- Mascha: Estaba en la K en S. a mediodía.

- Gestapo: Cuando vio al asesino salir por el callejón

- Mascha: Si. El hombre que he visto en el restaurante

- Gestapo: Czaka, el cervecero

- Mascha: Si

- Gestapo: ¿Y en que dirección huyó de la K?

- Mascha: Doblando la esquina de la calle R., por donde le dije al oficial

- Gestapo: ¿Lo vio correr hasta perderlo de vista?

- Mascha: No, porque en ese momento pasó una calesa vacía y la cogió.

- Gestapo: Por su propio interés me satisface que haya añadido ese detalle. Coincide exactamente con la declaración voluntaria que ese cochero ha hecho hoy.

- Gestapo: Peter, traiga a Czaka y al cochero de la calesa.

- Cochero(identificando a Czaka) : Si, es este señor

- Czaka: ¡Nunca en mi vida había visto a este hombre!

- Gestapo: ¿Lo recogió en la esquina de la calle K y en la calle R.

- Cochero: Si, señor. Y me dijo que condujera a toda velocidad

- Gestapo: ¿Y a donde le llevó?

- Cochero: A casa de unos huéspedes en la que normalmente no piden documentación, como ya les he dicho.

- Czaka: ¡Pero esto es ridículo! Me confunde con otra persona. Escuche Comandante. Cuando se efectuó el asesinato de Su Excelencia, el difunto Reich Protector, exactamente a esa hora yo estaba comiendo en el Restaurante "La codorniz dorada", igual que hoy. Nada más fácil de comprobar.

- Gestapo(preguntando al personal del hotel): ¿Recuerda el día que mataron al Reich Protector?

- Dueño del restaurante: Naturalmente

- Policía: Eso es. ¿Estaba el Sr. Czaka, aquí presente, comiendo en su restaurante a esa hora?

- Dueño: No, Excelencia. El Sr. Czaka no estuvo el viernes. Lo recuerdo porque era el día de mi cumpleaños. Le reservé la mesa de costumbre, excelencia. Incluso le comenté a Albert "El Sr. Czaka debe estar enfermo, porque no ha venido"
- Czaka: Pero !Albert, claro que estuve!
- Albert: No, Excelencia. Lo sé porque dejé en su mesa una botella de su vino favorito y tuve que retirarla porque Vd. no llegó.
- Czaka: Se equivocan todos. Pero un error semejante es imposible. Se lo ruego !acuérdense! !Yo estaba allí! (dirigiéndose a la vendedora de tabaco) Le pedí un paquete de cigarrillos que se me había caído al suelo ¿Lo recuerda?
- Vendedora: No, señor Czaka. Fue el día anterior cuando le di los cigarrillos.
- Czaka: (a la mujer del guardarropa) Le di mi sombrero aquel día ¿lo recuerda? y le pellizqué la mejilla mientras se reía ¿no se acuerda? mientras decía !No, señor Czaka! y le di una buena propina, como siempre.
- Mujer: Siempre lo hacía Vd. Sr. Czaka, pero el viernes no estuvo Vd. en el restaurante
- Czaka: !Está loca! y !todos están locos! Pero bueno, ¿ qué significa esta broma pesada? !Exijo una explicación!
- Gestapo: Cállese, se lo ruego, Sr. Czaka. Es Vd. quien debe explicarse. ¿Dónde estaba cuando tuvo lugar el crimen?
- Czaka: Ya se lo he dicho y se lo repito. Ese día estaba en "La Codorniz Dorada" y después tuve un asunto de negocios con el Sr. Kulta, uno de mis proveedores más importantes. Si, ese día estuve en su casa hasta las 5.30.
- Gestapo: ¿Cómo recuerda la hora con tanta exactitud?
- Czaka: Porque precisamente a las 6 tenía otra cita, precisamente aquí, en la GESTAPO, con el Inspector Gruber. Estuve con él hasta medianoche preparando la lista de los rehenes.

(En el campo de concentración)

- (Oficial pasando llamando): !! Rodarka!!, !!Roch!!
- Otros rehenes: !Adios amigos, valor!
- Profesor Novotny: !Cantemos a la vida antes de la muerte! (inician una canción)
- Gestapo: Siento comunicarle que su testigo, el fabricante de toneles, Kulta fue detenido ayer y que ha sido ejecutado hoy a las dos.
- Czaka: !Kulta fusilado! Pero, pero, ¿quien le ha incluido en las listas? !Es imposible! !Tenía negocios con él!
- Gestapo: ¿Acaso debo pedirle disculpas por no haberle informado? En todo caso, su viuda, la Sra. Kulta certifica que no estuvo Vd. en su casa aquel día.
- Czaka ¿Qué?
- Gestapo: Pero aquí hay otra dama que quiere darnos la razón exacta.
- Czaka: ¿Quien es esta mujer?
- Gestapo: Sra. N., Ayer por la tarde vino Vd. a declarar que el día del asesinato, una calea dejó a un hombre bien vestido delante de la casa de Vd.
- Sra. N: Si señor
- Gestapo: ¿Quiere Vd. repetir su declaración exactamente como la hizo ayer?
- Sra. N: Bien, cuando llegó eran las 12.30 pasadas y le enseñé una habitación de 3 marcos. Entonces me preguntó si podía recibir una amiga. Yo le respondí que sí, pero a condición de que me asegurase que iba a comportarse correctamente. Entonces me dió 5 marcos.
- Czaka: !Es mentira todo eso! ¿Por qué escucha a todos estos traidores y cree en su declaración y no en la mía? !Protesto! Yo nunca hubiera hecho una cosa así después

de los años que llevo trabajando para Vds. Ayer mismo les entregué a siete hombres del maquis !Siete hombres y así es como me lo agradecen!

- Gestapo: !Siéntese y deje que siga la testigo !y sin interrumpir!. Continúe Sra. N.
- Sra. N: Verá. Durante toda la noche no tuvo visitas. Le oía dar vueltas por la habitación. Al cabo de un rato, bajó y me preguntó si tenía teléfono. Quería llamar a alguien. Le contesté que aunque pudiera tenerlo, no lo quería, porque con los inquilinos, lo del teléfono es muy complicado. A las 5.30 salió a dar una vuelta. Quería ver las noticias de la tarde. Sobre todo lo relacionado con el verdugo, con el Reich Protector Heydrich. Se puso el sombrero y se fue. Esta mañana despues de que me interrogaran, cuando volví a casa me acordé de un objeto que el señor dejó olvidado en la habitación y que yo había encontrado. Espere, lo he traído. Mírelo, es de oro.
- Gestapo (leyendo) : "E.C." Son sus iniciales, señor Czaka
- Czaka: Es inaudito. Lo tenía esta mañana, estoy seguro. Debí dejarlo en el restaurante. Es un golpe montado, toda una conspiración.
- Gestapo: No cambie los papeles. ¿Pretende que toda la ciudad de Praga está en contra suya? Estos testigos no se conocen entre sí.
- Czaka: Acaba de decir que no tiene teléfono, ¿es así?
- Sra. N : Si, si.
- Czaka: Muy bien. Voy a demostrar que lo que acaba de decir no es más que una sarta de mentiras y que todo esto no es más que una conspiración criminal. Ha dicho que estuve en su casa de huéspedes entre las doce y media y las cinco y media ¿es así? También ha dicho que no tiene teléfono. En ese caso ¿cómo es posible que a las 2.30 yo estuviera hablando por teléfono con una persona? ¿Saben quien es esa persona? El Sr. Inspector Gruber, de la GESTAPO. Solicito que el Sr. Gruber venga inmediatamente para aportar la prueba y añado que solicito el arresto inmediato de todos estos falsos testigos como infames perjuros.
- Gestapo: Avisen a Gruber.
- Policía: Nadie ha visto a Gruber hoy. Su secretario no sabe donde está.

(En casa de Jan)

- Gruber: Sólo para tener un poco de ánimo. ¿Tiene más cerveza?
- Jan: No, no hay más cervezas
- Gruber: ¿De qué se rie?
- Jan: Está todo lleno de carmín
- Gruber: De lápiz de labios
- Jan: Tiene toda la cara llena, ¡ja, ja!
- Gruber (mirándose en el espejo): !Ah! !!Esa es la marca de carmín que tenía el doctor!! !!Estaba demasiado bien hecha!! Esta sin embargo, no tiene la misma nitidez. (cayendo en la cuenta) Tiene Vd. razón amigo mio. Su novia es toda suya. Esta historia es tan solo un golpe bien montado, aunque demasiado perfecto. Gracias por el asesino.
- Jan: ¿Qué quiere Vd. decir?
- Gruber: Si, montaron toda esa comedia en el dormitorio, es porque el herido estaba allí. Su joven amiga podrá presumir de haber engañado al viejo Gruber. Y ¿Por qué? Pues porque uno u otro, sin duda, es el asesino. El Dr. Svoboda o el tio Dedic. En cuanto a su querida prometida, ha ayudado al criminal friamente, pero ha llegado la hora de que hable y rápido (pelea entre ambos)
- Inspector GESTAPO: El que Vd. señala como asesino, el Sr. Czaka parece tener una buena coartada. Se trata del Inspector Gruber, de la GESTAPO.
- Czaka: Si, señorita. El Inspector Gruber, Espere un momento a que llegue.
- Mascha: Y mientras esperamos ¿qué será de los rehenes?

- Inspector: Las ejecuciones se acabarán cuando el caso esté cerrado, nunca antes, pero si Gruber confirma lo que Czaka pretende, todos los testigos que han declarado hoy con Vd. a la cabeza serán conducidos al paredón con los demás rehenes.

- Gruber: Bueno y ahora vamos a comprobar la bonita coartada del Dr. Svoboda. Creo que merece la pena intentarlo, ¿no le parece? Después me ocuparé de Vd. y de su fiel amiga. Le ruego que me disculpe, pero tengo prisa. Mientras, descanse.

(en el hospital)

- Enfermera: Está operando con el Dr. B.

- Gruber: Gracias

(En casa de Jan)

- Jan: Cierra la puerta, Beda.

- Beda: Mamá estaba preocupada por Mascha y me mandó a preguntarte por ella.

- Radio: "Atención, atención. Inspector Gruber de la GESTAPO. Atención. Diríjanse inmediatamente a la Gestapo"

- Jan: Beda, pónete allí y observa si viene la GESTAPO. Si llega Mascha no la dejes entrar,

- Beda: Confía en mi, futuro cuñado.

- Jan: ¡Eh, taxi! Hospital San Pancracio, rápido.

(En el Hospital San Pancracio)

- Gruber: ¿Dr. Svoboda?

- Dr. Pilar: Ese es el Dr. Svoboda

- Svoboda: ¿Quería verme, Gruber?

- Gruber: Sí, una o dos preguntas, doctor, ¿dónde podemos hablar tranquilamente?

- Svoboda: Aquí, en los vestuarios

- Gruber: Dígame, doctor, ¿cuando están operando, llevan siempre puestas las mascarillas?

- Svoboda: Claro, es siempre obligatorio, por higiene.

- Gruber: ¡Ajá! Le pedí estar a solas con Vd.

- Svoboda: Considérelo así. Mi colega, el doctor Pilar. Alois Gruber, de la GESTAPO.

- Gruber: Era Vd. quien estaba operando, mientras Vd. Dr. Svoboda mataba a Heydrich.

- Svoboda: Era el Inspector, el Dr. Pilar, como Vd. bien ha adivinado. Ocupaba mi lugar aquel día.

Gruber: ¡Bravo, ¡muy bien! ¿Puedo utilizar su teléfono, Dr. Svoboda?

- Dr. Pilar: No, no toque ese teléfono

- Gruber: ¡Guarde ese cuchillo, doctor!

- Dr. Pilar: Voy a clavarlo en un buen sitio

- Gruber: Si creen que van a poder atacarme por dos flancos diferentes, pensando en que sólo me podré defender en uno, van a sufrir una desagradable decepción. Dispararé mucho más rápido de lo que puedan saltar(luchan entre los tres y los médicos matan a Gruber).

(En la comisaria de la GESTAPO)

- Jan: Estaba en el médico y he oído que llamaban al Inspector Gruber y he venido enseguida.

- Inspector Gestapo: Dice que estuvo con él esta mañana, Sr. Horek.
- Jan: Si, en efecto, el Inspector y yo estuvimos anoche en una sala de fiestas y despues se vino a dormir a mi apartamento.
- Inspector: ¿Y cuando se marchó?
- Jan: Pues deberían ser las 10 de la mañana.
- Inspector: ¿Tiene Vd. idea de adonde pudo ir?
- Jan: Si, incluso me lo dijo. Tenía una cita con el Sr. Czaka en su casa.
- Inspector: ¿Seguro?
- Jan: Si, en el domicilio del Sr. Czaka.
- Gestapo: Traiga al Sr. Czaka. Gracias, señor. Debo rogarle que espere con los demás testigos hasta que encontremos la solución (sigue en alemán)

- Gestapo: Sr. Czaka: ¿Cuando vio Vd. al Inspector Gruber por última vez?
- Czaka: Pues ayer por la tarde. Aquí, en la GESTAPO
- GESTAPO Y¿dónde ha estado esta mañana a partir de las 10?
- Czaka: Estuve en mi casa hasta las doce. Fueron a buscarme dos hombres de Gruber y me acompañaron al restaurante.
- Gestapo: Entonces no ha visto hoy a Gruber
- Czaka: No, no le he visto en todo el día
- Gestapo: Disculpe. Pero entre las 10 y las 12 el Inspector Gruber estaba con Vd. en su domicilio.
- Czaka: !Ah, no, Excelencia! ¿Quien le ha dicho eso?
- Gestapo: Su mayordomo
- Czaka: Pero Excelencia, ese hombre se ha vuelto loco. Es imposible que haya dicho eso y solicito verle cara a cara.
- Mayordomo: Esta mañana, el Inspector Gruber llegó sobre las 10. Le hice pasar al gabinete. El Sr. Czaka me mandó a la estación a enterarme de unos horarios.
- Czaka: !Pero José, Vd. sufre alucinaciones! ¿No le he pagado siempre bien? Y ahora se atreve a mentir?
- Gestapo: Le ruego que se calme, Sr. Czaka. Continúe.
- José: Cuando volví el Inspector ya no estaba.

(En la casa de Czaka)

- Gestapo: ¿Dónde está el gabinete?
- José: Aquella puerta. Pero está cerrada. La doncella quiso entrar cuando el Sr. Czaka se marchó pero no encontró la llave en ninguna parte, señor.
- Gestapo: !Salten la cerradura!
- Czaka: !Es de gran valor, no hagan eso!
- Inspector (mirando encima de la mesa del despacho) :He ahí la carta de presentación de Gruber.
- Czaka: Yo no he puesto eso ahí
- Gestapo: Un horario de trenes. Un horario, Sr. Czaka. Así que su mayordomo sufre alucinaciones.
- Czaka: Excelencia, yo no sé nada. Protesto
- Policía: Una chequera
- Gestapo: Este cheque de diez mil marcos, ¿para quien fue?
- Czaka: Para la Caja de las tropas de ocupación.
- Gestapo: Lo que me interesa saber es a que persona se lo entregó, si no tiene inconveniente...
- Czaka: Al Inspector Gruber
- Gestapo: ¿Es suya esa pistola, Sr. Czaka?
- Czaka: No, nunca la había visto

- Un experto en armas: Esta pistola es de fabricación inglesa. Su calibre es el mismo que la bala que mató al Reich Protector.

- Czaka: Pero Excelencia, esto es falso, totalmente falso. Si pudiera encontrar a Gruber disiparía todas esas mentiras en un abrir y cerrar de ojos. ¡Es un golpe preparado!

(la policía descubre el cuerpo de Gruber y ve la propaganda de llamada a la rebelión en las fábricas encima de la mesa de Gruber)

- Czaka: ¡Soy inocente! Le juro que soy inocente. ¡Todos estos individuos se han confabulado contra mí!! Quieren colgarme el asesinato!

- Gestapo: Schirmer, venga conmigo.

- Gestapo: Señorita Novotny, es Vd. libre. El asesino ha sido descubierto. Es Czaka. Ha sido descubierta en su casa el arma con que mató a Heydrich. Los rehenes serán liberados y devueltos a sus casas.

- Mascha: A lo mejor tendría Vd. la posibilidad de saber si mi padre ha sido...

- Gestapo: No.

- Gestapo: Este hombre debía tener montado un buen tinglado hace tiempo. Sin duda, Gruber lo descubrió y al ponerle contra las cuerdas, Czaka tuvo que deshacerse de él.

(Gestapo y Czaka en un coche)

- Gestapo: Pare aquí. Es Vd. libre (a Czaka)

- Czaka: ¿Libre? ¿Si, soy libre?

- Gestapo: Si

- Czaka: ¡Vamos Inspector, Jamás olvidaré lo que ha hecho por mí!

- Gestapo: ¡Vamos, corra!

(Czaka empieza a correr y le disparan por la espalda, cae muerto en las escaleras de una iglesia). Risas de la Gestapo

(Oficial nazi leyendo el informe del caso a Berlín)

"COMO EL TERROR NO PUDO OBLIGAR AL PUEBLO A DENUNCIAR AL ASESINO NOS VEMOS OBLIGADOS A ACEPTAR EN FAVOR DEL PRESTIGIO DE NUESTRA POLICIA DE OCUPACION AL SEÑOR CZAKA COMO EL ASESINO, CON EL FIN DE PONER TERMINO A ESTE ASUNTO".



THE FIRST WITNESS IS SWORN IN AMID THE WHIRR OF MOVIE CAMERAS: Mr. M. A. Smith (standing, extreme left) with hand upraised as he faced Representative J. Parnell Thomas (standing, right centre) at the opening of the first session of the United States House of Representatives Un-American Activities Committee. Opening the investigation, Mr. Parnell Thomas declared: "There is no question there are Communists in Hollywood. What the Committee wants to know is the extent of their infiltration into the film industry"



THREE MEN WHO DOMINATED THE PROCEEDINGS: Mr. Jack Warner, Vice-President of Warners; Paul McHutt, counsel for the Hollywood producers; and Mr. Louis B. Mayer, President of Metro-Goldwyn-Mayer. Mr. Warner declared that he had sacked six studio writers for un-American leanings. Both Warner and Mayer urged legislation to outlaw Communism

Washington enjoyed itself hugely only a month or two ago when a committee set about probing the mysteries of wartime contracting, revealing how bevy of beauties played their part in the placing of orders for aircraft, and week-end parties rounded off the deals. Now Washington is again in uproar, and this time over the investigation into the alleged Communism of Hollywood's film industry. Chaplin, of course, heads the list of so-called Reds. Director Sam Wood declared that Communists had tried to infiltrate into the Screen Directors' Guild, denouncing film-writers as the most dangerous group in the industry. A group of Hollywood stars, headed by Paulette Goddard, Chaplin's ex-wife, cabled the Committee demanding that the hearing be quashed as an unlawful attempt to smear the film industry, but the hit of the show was "man about town" Adolphe Menjou, who, perfectly poised and chain-smoking throughout his evidence, revealed that he had been a student of Marx ever since World War I, and declared "Hollywood is a hotbed of un-American, anti-capitalistic activities"

UPROAR
IN
WASHINGTON
Congress Investigates
"Red" Activities in
Hollywood



INFORMALITY AND STORMY INTERRUPTIONS WERE THE KEYNOTES AT THE WASHINGTON WITCH-HUNT: These two pictures were taken at the opening of the investigation, which was just about as stormy as a Democratic or Republican Convention and even more colourful by reason of the array of Hollywood personalities who took the witness stand. On the second day Adolphe Menjou's gibes at Chaplin put the gathering in high good humour. The only gun Mr. Chaplin has ever heard go off, he declared, is a studio pop-gun. Menjou, immaculate as ever, was mobbed by girls as he left the committee rooms

Department of State
Washington

In reply refer to
f130-Viertel, Salomea Sara

August 19, 1953

Mrs. Salomea Sara Viertel,
165 Mabery Road,
Santa Monica, California.

My dear Mrs. Viertel,

I regret to inform you that after careful consideration of your application for passport facilities, dated June 1, 1953, the Department of State is obliged to disapprove your application tentatively on the ground that the granting of such passport facilities is precluded under the provisions of Section 51.135 of Title 22 of the Code of Federal Regulations. A copy of the pertinent Regulations is enclosed for your information.

In cases coming within the purview of the Regulations above referred to it is the practice of the Department to inform the applicant of the reasons for the disapproval of the request for passport facilities insofar as the security regulations will permit.

In your case it has been alleged that you were a Communist. The Department has concluded that your case also falls within the scope of subsection (b) of Section 51.135 of that subsection as amplified by Section 51.141 (b) of the aforementioned regulations. The opinion of the Department is that the evidence indicates on your part a consistent and prolonged adherence to the Communist Party line on a variety of issues and through shifts and changes of that line during a period of many years. It is alleged that you have been associated with the Civil Rights Congress which has been listed by the Attorney General as Communistic or subversive.

It is also alleged that your connection with Hollywood Arts, Sciences, and Professions Council, has followed the Communist Party line. It is further alleged that you have been closely associated with known Communists.

Under Section 51.137 of the Regulations you may present your case and all relevant information informally to the Passport Office. If you desire to take advantage of this provision you may appear before a

ACING
ILTS-ENTRIES

Los Angeles Times

LARGEST CIRCULATION IN THE WEST, 1,020,479 DAILY, 1,289,183 SUNDAY

TUESD
MORN
FIN

SIX PARTS—PART ONE 78 PAGES TUESDAY, AUGUST 3, 1976 MORNING ★ FINAL

25 Rescued From Canyon



Copters Make Dark Run Into Flood Area

BY MICHAEL SEILER
Times Staff Writer

LOVELAND, Colo.—After a day of heavy rain and a big twin-rotor Army helicopter flew up the dangerously narrow canyon just before dark Monday and brought out 65 of the flash flood that struck late Saturday night. Altogether, 925 persons in two days.

Officials said that all known persons who wanted to leave the canyon had been rescued.

"Some survivors refused to leave their mountain homes," a sheriff's spokesman said. "They are in good shape and thought they could do more good where they were."

He estimated that at least 100 persons had rejected evacuation.

The confirmed death toll in the flood rose to 77.

Monday, the pilots of the Chinook helicopters took advantage of a break in the rain and fog—which had precluded helicopter operations during most of the day—to make the 15-minute flight through the canyon, with their rotors at times within 25 feet of the sides.



FLOOD OF EMG comforts sobbing rescued by copter

AIR—Survivors of Colorado flood board Army Chinook helicopter for an evacuation flight from Big Thompson Canyon AP Wirephoto

UNCLEAR Question rought: Is at Due?

BERT A. JONES
Times Staff Writer

A huge mass of high known as the Pacific hward along the Calif. A thousand miles long, randers up and down North America in the s, and this particular red sanguinely by me- next six months the be- Pacific high became "indeed." Once "having a ceased to wander, its into place over Mendo- By the time it finally

Mystery Disease Kills 16 Who Attended Convention

From Times Wire Services

HARRISBURG, Pa.—An unknown disease with symptoms resembling flu has killed at least 16 persons who attended a state American Legion convention in Philadelphia late last month, state and legion officials said Monday.

At least 50 other persons were hospitalized, some in serious condition. All had similar symptoms—chills, fever and chest ailments.

Officials in Philadelphia, where 1 million Catholics have gathered from around the world for a week-long conference, called a news conference. They said they had found no evidence of an epidemic and state Health Secretary Leonard Bachman agreed, saying, "There's no cause for any panic."

Bachman said the deaths apparently were caused by a virus. Asked if it could

attended the convention and who feel ill should contact health officials.

"We're worried right now—really worried—about the people who may be carrying around this disease and not know it," Adams said.

Adams said the first indication he had that a problem was developing came last Wednesday when several legion members said they were sick.

Please Turn to Page 13, Col. 1

Judge May Quiz Harris Juror

BY JOHN HURST
and WILLIAM FAHR
Times Staff Writers

FCC Law Judge Rules Against Splitting AT&T

BY ALEXANDER AUENBACH
Times Staff Writer

A federal hearing officer ruled Monday that the long-distance tolls charged by American Telephone & Telegraph Co. are fair and that the communications giant should not be forced to divest itself of its manufacturing and research units, Western Electric Co. and Bell Laboratories.

The decision by Federal Communications Commission Administrative Law Judge David I. Kraushaar is a major boost for AT&T, which has been under attack by the FCC staff, the Justice Department and companies that want to compete with Bell.

Although Kraushaar is an FCC employee, he is independent of the agency.

Flying 500 feet above the Big Thompson River and just beneath a heavy cloud cover, the helicopters sought for and rescued the final victims stranded in the 30 miles of steep-sided canyon.

A spokesman for the agencies searching for survivors predicted that fatalities would number more than 100 and warned that some bodies might never be found.

Early in the day, officials had thought the canyon was accessible only by helicopter. But by noon, rescuers found what appeared to be a passable route to the heart of the flooded area. A convoy of 20 jeeps left Loveland heading west and 10 miles with pack horses set out from Estes Park in the opposite direction.

The hope was that both groups could make contact with marooned residents and vacationers in the canyon, provide them with medical care.

fast, water and blankets wait out the arrival of evacuation.

President Ford said the 2,700-square-mile area was a major disaster area eligible for federal help.

Downstream, near Littleton, searchers found the body of a victim, at least 13 to 15 years old, where the victim was believed to have died.

Identification of the body was painfully slow. By nightfall, the search was still in progress.

Budget Office's Econ Forecast Matches For

BY PAUL F. STEIGER
Times Staff Writer

WASHINGTON—The Congressional Budget Office's forecast of the economy for the next six months matches the

Fritz Lang, Perfectionist Film Director, Dies at 85

BY TED THACKREY JR.
and MICHELLE TUCHMAN
Times Staff Writers

Fritz Lang, the meticulous director whose motion pictures set a world standard in suspense and visual composition for nearly four decades, died Monday at his home in Beverly Hills.

Lang, 85, had been in failing health for some time. He had not directed a film in 15 years.

But the dedicated perfectionism responsible for such classics as "Metropolis," "M," "Liliom," "Fury," "Man Hunt," "Woman In The Window," and "Clash By Night," remained, and he was in demand as a judge for film festivals and as an adviser to younger filmmakers.

Born Dec. 5, 1890, in Vienna, Austria, Lang was the son of an architect and attended the Realschule and the Academy of Graphic Arts with the idea of following in that profession.

After a few years, however, he found himself unhappy with architecture, and ran away from home,



Fritz Lang

Times photo

first to Munich to study art and later to Paris.

This began a period of wandering that took him from Asia Minor to the South Seas, to Africa, China, Japan and Russia—supporting himself all

Please Turn to Page 16, Col. 1

Judge May Quiz Harris Juror

BY JOHN HURST
and WILLIAM FARR
Times Staff Writers

The William and Emily Harris trial

suspicion Monday after Superior Judge Mark Brandler indicated he would question a member of the jury about alleged prejudice only after a verdict is reached.

Brandler, looking haggard and angry after a weekend of controversy, denied a defense motion for a mistrial Monday and indicated that he did not believe two former prospective jurors who testified they had heard a member of the current jury make a prejudicial statement before he was selected for duty.

In a lengthy explanation of his ruling, Brandler indicated that he did not trust the testimony at a hearing Friday and Saturday of Mrs. Jeannie Barton and Miss Corinne Hansen, who had not immediately reported the alleged prejudicial statement by the jury member.

"This unseemly delay," the judge

Please Turn to Page 18, Col. 1

Th
You
the C
stret
prob
proc
vers
allo
by re
how
We
con
that
your
guar
ble
sher
We
and

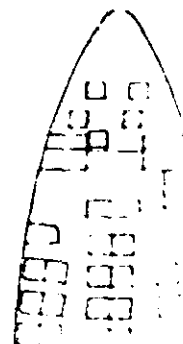
If you want a Wide-Ride to Dallas/Ft. you can fly you can fl

Enjoy the extra comfort of Delta's Wide-Ride L-1011 TriStars with all 256 seats two-by-two. No other airline flies TriStars to Dallas/Ft. Worth. Catch one of our five daily nonstop TriStars to Dallas/Ft. Worth. Stretch out in your wide seat in the wide comfort of a cabin larger than most living rooms. Listen to your private seven-channel stereo. Relish a superb meal or snack prepared in the below-deck galley. What a way to fly!



Gene Harvey, Time Magazine, is a Delta professional who knows his airline flies his way.

Choose from dozens of thrifty Delta



Fritz Lang Dies; Director's Films Set World Standards for Nearly 4 Decades

Continued from 5th Page
the while by painting postcards and drawing newspaper cartoons.

He was in Paris again in 1914 when war was declared and managed to catch the last train back to Austria, where he became first a private and later an officer in the Austrian army. He was decorated four times and wounded three.

Lang was recovering from this third wound when he first turned his hand to writing—first, short stories (some of which he sold) and then screenplays (which he did not).

The latter failure, far from discouraging him, only whetted his interest.

"They were poor things, I suppose," he said in later years. "But, God knows, so were movies in those days—clumsy, flickering, crude . . . and fascinating. Some men thought they could become high art."

"I am proud to think that I was one of them."

Finally released from the hospital after the war's end, Lang made his way to Berlin, where he attracted the attention of Erich Pommer, who was busily reorganizing the nearly defunct German film industry.

Pommer hired the young drifter, first as a reader of proposed film scenarios, then as a writer, and finally gave him his first chance to direct films for the Decca Bioscop company (later an affiliate of UFA, the German film consortium).

That was in 1920, the same year in which he was married to Thea von Harbou, a widely known writer of sensational thrillers with whom he collaborated for a time in planning and writing films.

Lang's first directorial effort was *Der Mude Tod* ("The Weary Death"), which was later produced and shown in the United States as "Destiny."

Expressionism was at this time the hallmark of the German film makers, but Lang—though expressionistic to the core—was not kindly treated by German critics, who claimed to find the work "superficial."

Critics in France were more enthusiastic, however, comparing his first film to the work of Durer and Grunewald. And even the German critics were beguiled by the later "Nibelungen Saga," based on a 13th-century poem.

Between these two films, however, Lang had turned out "Dr. Mabuse, the Gambler," a quick-moving melodrama recounting the fictional adventures of a master criminal.

The Mabuse theme was to recur twice in Lang's career—always at crucial points, and this time it was the tone for much of his later work.

"Metropolis," directed by Lang in 1926, was an expressionistic vision (or nightmare) of the future still studied in cinema classes and examined in textbooks, and "M," the most famous of his German films (and Lang's lifelong personal favorite), is still the classic examination of the compulsion to murder.

In 1933, Lang returned to the character of the master criminal, directing "The Last Will of Dr. Mabuse," and it proved to be a personal and professional turning point.

Increasingly disgusted and appalled by the Nazi excesses in Germany, Lang saw to it that "Dr. Mabuse," dying in an insane asylum, spouted Nazi philosophy.

This attracted the attention of Josef Goebbels, Hitler's propagandist, and led him—for reasons the director could never entirely fathom—to offer Lang the position of overall supervisor of German film making.

"Maybe he just didn't understand I'd insulted the party—or maybe he hadn't seen the picture yet," Lang said. "At any rate, I left Berlin that night, for Paris."

As a refugee from the Nazis, Lang had left behind his entire personal fortune (his films had made him a rich man) and his wife. He was divorced from Thea that year.

Learning that Goebbels (who apparently had finally seen the film) had suppressed the negative of "The Will of Dr. Mabuse," Lang remade it in France.

In 1934, Lang came to Hollywood. David O. Selznick had signed him as a director for MGM. But for a solid year, Lang did nothing but study American film making.

"I wasn't ready to work here yet," he explained later. "It was not only a strange country and a strange language, it was a whole different approach to the art."

Lang's first Hollywood picture was "Fury," starring Spencer Tracy and Sylvia Sydney. It was a success—but Lang himself was viewed with mixed emotions.

He was a Prussian with a monologue, said one associate from those years. (Lang had lost his right eye in 1922). "He was—well—an oddity."

"Lang would fuss around and fuss around and run up a whole month's expenses for a week of actual footage

in the can. What he got was fine, but . . . expensive."

In 1936, when Lang finally came to grips with Hollywood economics and work standards, recognizing (as some European directors and producers never did) the tremendous cost of even one day's shooting.

But he never discarded the painstaking preparation that went into the making of every film.

"And for this," he laughed, "I was considered 'difficult.' Do you know what 'difficult' really means? It means you are a perfectionist. And Hollywood hates perfectionists!"

Lang never enjoyed in Hollywood the kind of backing and support—moral as well as financial—that he had been accustomed to in Europe. But his films maintained their style and integrity, nonetheless.

He followed his American debut with "You Only Live Once," starring Henry Fonda, and continued making motion pictures through the World War II years and into the late 1950s.

Lang returned to German film making in 1958 with "Der Tiger von Eschnapur" and "Das Indische Grabmal."

And in 1961, he made his farewell bow as a director with "The 1,000 Eyes of Dr. Mabuse."

It was not his last appearance, though. Two years later, Lang appeared—playing himself—in "Contempt."

An autocrat on the set, Lang's toughness drew frequent complaints from his actors. But he directed the top stars of the era, including Edward G. Robinson, Gary Cooper, Marlene Dietrich, Barbara Stanwyck, Robert Ryan and Marilyn Monroe.

In 1972, Lang returned to his native Vienna, where he received the Golden Medal of the City of Vienna, its highest honor. He was also honored by the governments of Yugoslavia and Italy, and the Munich Museum held a 40-film Lang retrospective last year.

"Sometimes I wonder what kind of films I would make today if I were able," he said last year.

"With the world the way it is, I think they would be critical—very aggressive. I would want to show how television has robbed the young people of their imagination."

"But . . . that would be only a small part of all I would have to say." And no one doubted that.

The only book written by Jimmy Carter—reveals what he is really like

THE ONLY BOOK THAT REVEALS HIS LIFE, HIS BELIEFS, HIS FAITH IN AMERICA

WHY NOT THE BEST? BY JIMMY CARTER



WITH 16 PAGES OF CARTER FAMILY PHOTOGRAPHS

A Bantam Book Where paperbacks are sold

CELEBRITY ROOM

AUG. 5 thru AUG. 11



DEAN

MARTIN

THIRD GENERATION STEPS

COMING

AUG. 12

MAC DAVIS
JOAN RIVERS



DROUGHT: HOW MUCH LONGER?

Continued from Third Page

Irving Krick, the company's founder, agrees with other climatologists who have increasingly argued that the earth's weather is turning toward a more hostile phase, producing extreme variations from the norm and, in turn, wreaking economic havoc.

also because of their reluctance to make their data public—there are few measures by which to judge their performance.

However, Krick and Associates supplied the data for Project Hydrospect. The basic information, analyzed by Harry Gold, another long-range forecaster, resulted in